

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

NATÁLIA LUIZA DE SOUZA

NARRANDO A NAÇÃO: IDENTIDADES NACIONAIS CULTURAIS
REPRESENTADAS NAS NARRATIVAS NEGRAS DE RESISTÊNCIA NAS
OBRAS DE OUSMANE SEMBÈNE

CURITIBA

2019

NATÁLIA LUIZA DE SOUZA

NARRANDO A NAÇÃO: IDENTIDADES NACIONAIS CULTURAIS
REPRESENTADAS NAS NARRATIVAS NEGRAS DE RESISTÊNCIA NAS
OBRAS DE OUSMANE SEMBÈNE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia,
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do
Paraná, como requisito parcial a obtenção do título de mestre em
Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Nelson do Rosário de Souza

CURITIBA
2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Souza, Natália Luiza de

Narrando a nação : identidades nacionais culturais representadas nas narrativas negras de resistência nas obras de Ousmane Sembène. / Natália Luiza de Souza. – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Nelson do Rosário de Souza

1. África - Identidade social no cinema. 2. Africanos – Identidade. 3. Cinema africano. 4. África – Cultura. 5. Sembène, Ousmane, 1923 -. I. Souza, Nelson do Rosário de, 1963 -. II. Título.

CDD – 306.089963

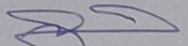


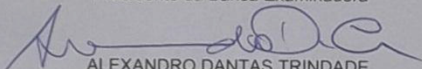
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIOLOGIA -
40001016032P2

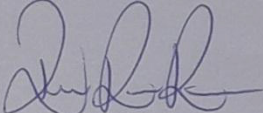
TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em SOCIOLOGIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **NATÁLIA LUIZA DE SOUZA**, intitulada: **NARRANDO A NAÇÃO: IDENTIDADES NACIONAIS CULTURAIS REPRESENTADAS NAS NARRATIVAS NEGRAS DE RESISTÊNCIA NAS OBRAS DE OUSMANE SEMBÊNE**, sob orientação da Profa. Dra. NELSON ROSÁRIO DE SOUZA, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 30 de Setembro de 2019.


NELSON ROSÁRIO DE SOUZA
Presidente da Banca Examinadora


ALEXANDRO DANTAS TRINDADE
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO
PARANÁ)


REGIANE RIBEIRO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO
PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente aos meus pais, Otília e Salvador, que me possibilitaram trilhar esses caminhos. Agradeço ao orientador Nelson que me guiou durante todos os processos que envolvem a realização dessa dissertação. A minha companheira Mariana pelos últimos incentivos na conclusão desse trabalho. Aos amigos pelo suporte descontraído de conversas informais. E finalmente professores do Programa de Pós-Graduação em Sociologia pelo aporte teórico possibilitados durante o curso de mestrado.

Quando Noun Bouzin fala que o cinema é mais colonizador do que o colonialismo, eu o compreendo. A batalha de imagens é a mais feroz, a mais implacável e, o que é pior, é continua.

Ngugi Wa Thiong'o

RESUMO

Nesta pesquisa o intuito central é identificar e analisar as conexões que o cineasta senegalês Ousmane Sembène estabelece para representar as identidades nacionais e culturais do Senegal em sua filmografia. As identidades constituem e são constituídas nos processos de representações e suas disputas, especificamente se tratando de África, que tem a subjetividade de seu povo marcado pelos processos coloniais, bem como o contexto das lutas pela independência e a tentativa de positivação da representação estabelecida por essa população, que esta pesquisa se enquadra. Ousmane Sembène tem uma trajetória significativa no desenvolvimento do cinema africano, sua vida e obra se mesclam com surgimento dessa cinematografia, portanto, servem de guia nesta empreitada. O mapeamento de sua filmografia e das temáticas nelas tratadas apontou a riqueza de conteúdo do filme *Xala* (1975) no que se refere à luta por identidade. A hipótese principal é que o cinema de Sembène se configura como uma possibilidade concreta de (re)construção da identidade cultural e nacional do Senegal, principalmente através da recolocação do conhecimento africano e a práxis cinematográfica africana no centro de sua obra. A metodologia mobilizada é a análise de conteúdo que gerou a descrição detalhada do objeto seguida da interpretação da obra em análise. O uso de fotogramas e transcrições foram elementos acionados nessa etapa da pesquisa. Este cineasta é inovador na construção das narrativas, dos conteúdos apresentados, assim como no resgate dos interesses, valores e perspectivas africanas.

Palavras-chave: Identidade nacional, Identidade cultura, África, Cinema africano, Pós-independência.

ABSTRAT

In this research, the central purpose is to identify and analyze how Senegalese connections or branches Ousmane Sembène has defined to display as Senegal's national and cultural identities in his filmography. As identities created and constituted in the processes of representation and their disputes, which are dealt with in Africa, which have subjectivity of their people marked by colonial processes, as well as the context of the struggles for independence and attempt to positivize what is considered by this population, that this research fits. Ousmane Sembène has a significant trajectory in the development of African cinema, his life and work are mixed with the emergence of this cinematography, therefore, helps guide this endeavor. The mapping of his filmography and the themes addressed pointed to the rich content of the film *Xala* (1975) and does not refer to the struggle for identity. The main hypothesis is that Sembène's cinema is a concrete possibility (re)construction of Senegal's cultural and national identity, mainly through the relocation of African knowledge and an African cinematic film at the center of his work. A mobilized methodology is a content analysis that generates a detailed description of the object following the interpretation of the work under analysis. The use of frames and transcriptions were elements activated in this research phase. This film is groundbreaking in the construction of narratives, presented content, as well as the rescue of African interests, values and perspectives.

Keywords: National identity, Identity culture, Africa, African cinema, Post independence.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| FIGURA I – REGIÃO DE CASAMANCE/ZIGUINCHOR/SENEGAL | 35 |
| FIGURA II - CAPA DO FILME <i>BOROM SARRET</i> | 41 |
| FIGURA III – CAPA DO FILMES <i>NIAYE</i> | 43 |
| FIGURA IV – CAPA DO FILME <i>LA NOIRE DE...</i> | 44 |
| FIGURA V – CAPA DO FILMES <i>MANDABI</i> | 46 |
| FIGURA VI – CAPA DO FILME <i>EMITAI</i> | 48 |
| FIGURA VII – CAPA DO FILMES <i>XALA</i> | 49 |
| FIGURA VIII – CAPA DO FILMES <i>CEDDO</i> | 51 |
| FIGURA IX – CAPA DO FILME <i>CAMP DE THIAROYE</i> | 52 |
| FIGURA X - CAPA DO FILMES <i>GUELWAAR</i> | 54 |
| FIGURA XI – CAPA DO FILMES <i>FAAT KINÈ</i> | 55 |
| FIGURA XII – CAPA DO FILME <i>MOOLAADÉ</i> | 57 |
| QUADRO I – FILMES DE OUSMANE SEMBÈNE E TEMÁTICAS | 58 |
| SEQUÊNCIA DE IMAGENS I – AFRICANOS EXPULSAM OS ESTRANGEIROS DA CÂMARA | 75 |
| SEQUÊNCIA DE IMAGENS II – ESTRANGEIROS NEGOCIAM COM OS NOVOS DIRIGENTES DO PAÍS | 77 |
| SEQUÊNCIA DE IMAGENS III – EL HADJI ANUNCIA SEU CASAMENTO | 79 |
| SEQUÊNCIA DE IMAGENS IV – DIÁLOGO ENTRE RAMA, ADJA E EL HADJI SOBRE O CASAMENTO | 80 |
| SEQUÊNCIA DE IMAGENS V – IDA AO CASAMENTO | 81 |
| SEQUÊNCIA DE IMAGENS VI – DIÁLOGO ENTRE OUMI E ADJA E ENTRE EL HADJI E BADIENNE | 82 |
| SEQUÊNCIA DE IMAGENS VII – CONVERSA ENTRE OS CONVIDADOS | 84 |
| SEQUÊNCIA DE IMAGENS VIII – PRIMEIRA NOITE APÓS O CASAMENTO ... | 86 |
| SEQUÊNCIA DE IMAGENS IX – NO ESCRITÓRIO DE EL HADJI | 87 |
| SEQUÊNCIA DE IMAGENS X – MENDIGOS | 89 |
| SEQUÊNCIA DE IMAGENS XI – RAMA E ADJA CONVERSAM SOBRE O XALA E EL HADJI VAI VER O MARABUTO | 90 |
| SEQUÊNCIA DE IMAGENS XII – DIÁLOGO ENTRE O SR. PRESIDENTE E EL HADJI | 91 |
| SEQUÊNCIA DE IMAGENS XIII – DIÁLOGO ENTRE RAMA E EL HADJI | 92 |

| | |
|---|----|
| SEQUÊNCIA DE IMAGENS XIV – DIÁLOGO ENTRE EL HADJI E O REVENDEDOR AHMED | 93 |
| SEQUÊNCIA DE IMAGENS XV – CONSELHO DO SR. PRESIDENTE AO EL HADJI | 95 |
| SEQUÊNCIA DE IMAGENS XVI – REUNIÃO FINAL SOBRE EL HADJI | 95 |
| SEQUÊNCIA DE IMAGENS XVII – RETRATAÇÃO DE EL HADJI | 98 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| 1. INTRODUÇÃO | 11 |
| 2. O CINEMA AFRICANO | 15 |
| 2.1 Cinema na África no período colonial | 15 |
| 2.2 “Descolonização das mentes”: projeto político de um cinema pós-colonial | 19 |
| 2.3 O surgimento do cinema africano e o caso da África negra francófona | 23 |
| 2.4 Movimentos de resistência | 28 |
| 3. OUSMANE SEMBÈNE: uma voz do cinema negro africano | 34 |
| 3.1 A formação de um cineasta-escritor-artista-militante | 34 |
| 3.2 Filmografia..... | 40 |
| 3.2.1 <i>Borom Sarret</i> | 41 |
| 3.2.2 <i>Niaye</i> | 43 |
| 3.2.3 <i>La noire de...</i> | 44 |
| 3.2.4 <i>Mandabi</i> | 46 |
| 3.2.5 <i>Emitaï</i> | 48 |
| 3.2.6 <i>Xala</i> | 49 |
| 3.2.7 <i>Ceddo</i> | 51 |
| 3.2.8 <i>Camp de Thiaroye</i> | 52 |
| 3.2.9 <i>Guelwaar</i> | 54 |
| 3.2.10 <i>Faat Kinè</i> | 55 |
| 3.2.11 <i>Moolaadé</i> | 57 |
| 4. IDENTIDADE CULTURAL | 64 |
| 4.1 Interrogando as identidades | 64 |
| 4.2 Sistemas culturais de representação | 66 |
| 5. NARRANDO A NAÇÃO | 73 |
| 5.1 Perspectivas metodológicas | 73 |
| 5.2 A Maldição | 74 |
| 5.2.1 Descrição | 75 |
| 5.2.2 Interpretação | 99 |
| 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 104 |
| 7. REFERÊNCIAS | 107 |
| 8. FILMOGRAFIA | 112 |

1. INTRODUÇÃO

“Quando não se pode ver claramente, quando a memória do que foi e do que poderia ter sido foi completamente distorcida, então não sabemos o que fazer para nos libertar em todos os outros aspectos. [...]. O Sucesso da iniciativa anticolonialista só é completado quando restitui ao colonizado sua memória.”

Ngugi Wa Thiong’o (2007, p. 30).

A colonização, enquanto um projeto político e ideológico, não só teve atuações dentro das esferas materiais, mas também dentro dos paradigmas psicológicos, penetrando na mente dos colonizados saberes e ações subordinados aos colonizadores. Como em diversos outros campos, o cinema também foi utilizado para a perpetração dessa colonização das mentes.

Descolonizar implica o procedimento de retomada de independência em todas as esferas da vida, incluindo as práticas de pensar a própria existência. O escritor queniano Thiong’o (2007, p. 30) denomina esse processo de “descolonização da mente”. Essa ideia se mostra ainda mais relevante quando consideramos que a relação entre a comunicação e a construção das representações são intrínsecas e constitutivas de possíveis verdades, logo é altamente questionável como as identidades nacionais e culturais africanas estão sendo construídas quando o continente africano foi um dos mais devastado pelo sistema colonialista.

O nosso objetivo nesse estudo é verificar como as identidades nacionais e culturais são representadas através da cinematografia africana, tendo em vista os processos de descolonização e a questão do nacionalismo, em voga nas décadas de 1950 e 1960 neste continente.

Como afirma Frantz Fanon, interpretado por Souza (2010), no qual sintetiza bem esses processos, a cultura nacional é um amplo esforço conjunto de um povo, no plano do pensamento, para descrever, justificar e memorar as ações por meio do qual o povo se sustenta, assim a cultura nacional nesses países subdesenvolvidos devem ser o cerne das lutas pela libertação.

É dessa perspectiva geral que partimos para a elaboração dessa investigação que tem como problema específico identificar e analisar as conexões que o cineasta senegalês Ousmane Sembène estabelece para representar as identidades nacionais e culturais do Senegal em sua filmografia.

A compreensão da não existência de uma África homogênea se revela verdadeira nesta pesquisa, bem como a impossibilidade de mencionar o cinema africano desenvolvido por Sembène como representação da identidade nacional e cultural de uma África única. O que estamos tratando como cinema africano, em concordância com Júnior (2014), uma vez que o uso de cinemas africanos no plural faria mais sentido, frente a diversidade cultural do continente, não é o cinema essencializado por ser feito em África por cineastas africanos. Mas para além disso, é a cinematografia que a partir de uma constituição histórica está comprometida com um projeto político das lutas pela libertação e a descolonização das mentes, mas que não apenas realiza a ruptura no campo político, mas o que envolve toda a realização cinematográfica, incluído principalmente o nascimento de novas narrativas sobre África.

A pesquisa no campo das relações raciais e mídia sempre foi nosso interesse acadêmico. Desde a graduação em Ciências Sociais participei como bolsista do grupo de pesquisa *Midiaculturas* cujo objeto central são as séries nacionais e internacionais. Em suma, a *midiculturas* apresenta um referencial inspirados nos Estudos Culturais e de forma geral, tende a se afastar de qualquer possibilidade de prévia determinação no campo midiático. Essa perspectiva compreende o receptor enquanto um agente ativo que indaga não mais os efeitos das mensagens sobre as massas, mas os “arranjos estratégicos e deslocamentos que animam os públicos na esfera da comunicação” (SOUZA, 2016).

Já a aproximação com o cinema ocorreu a partir de dois fatos que se conectam. Primeiro foi a partir de uma oportunidade de contato com um dos principais teóricos da comunicação e relações raciais, Joel Zito de Araújo. Na ocasião foi questionado sobre a representação dos negros nas mídias, pois, no Brasil desfrutamos de uma variedade de pesquisas, porém o nosso interesse recaia sobre África. Especificamente, a intenção era compreender como nesse continente os negros africanos eram representados na mídia local e conseqüentemente internacional. O retorno foi enfático no sentido de a melhor resposta seria encontrada nos estudos dos cinemas africanos.

O segundo fato foi a oportunidade em participar de um ciclo de palestras com esse mesmo teórico, organizado pelo Núcleo de Estudos Afro Brasileiros da Universidade

Federal do Paraná, que tinha como tema o Cinema Africano. Um mar de possibilidades nos foi aberto nesse momento.

Compreender o que definia e constituía o cinema africano foi um desafio grande. Nessa descoberta, e partindo da perspectiva de descentralizar o ocidente no nosso olhar, foi ainda mais desafiador. Colocamos a prova todo o conhecimento adquirido formalmente na nossa trajetória acadêmica. A dupla atividade de conhecer os teóricos eurocentrados estudados na academia e os teóricos não eurocentrados e não estudados na academia se fez presente e nos indicava um ardo caminho pela frente.

É nessa relação de descoberta de uma cinematografia africana, em contexto das lutas pela independência social, política, econômica e sobretudo cultural e as tentativas de representar uma identidade nacional positivada dos países do continente, que se enquadram o nosso objetivo de compreender essa dinâmica e seus desdobramentos. O nosso objeto nesta pesquisa é o filme *Xala* (1975) do cineasta Ousmane Sembène.

As obras deste cineasta, que totalizam dois curtas-metragens e nove longas-metragens, são um marco na abordagem de temas que serão recorrentes nas próximas gerações de cineastas em África. A escolha por trabalhar a filmografia de Ousmane Sembène é por se tratar de um cineasta africano que tem trajetória significativa no desenvolvimento do cinema negro africano, por ser de Senegal, país que tem expressões e produções fílmicas expressiva em termos numéricos e, ademais é bastante reconhecido pela crítica cinematográfica (ARAÚJO, 2015).

Além da cinematografia africana ser dividida em escolas: francófona, anglófona e lusófona, é também dividida por regiões que totalizam duas. A primeira é a cinematografia subsaariana que é composta pelos países do Benin, Burkina Fasso, Camarões, República Centro-Africana, Chade, Congo, Gabão, Guiné, Costa do Marfim, Mali, Mauritânia, Níger, Senegal e Togo. A segunda é a cinematografia do Maghreb que compreende a Argélia, o Marrocos e a Tunísia. (ARMES, 2007)

Na primeira região, África subsaariana, totalizam 111 cineastas e 232 filmes. E somente o Senegal é responsável por reproduzir 47 filmes, ter 21 cineastas e ser o primeiro país a fazer um longa-metragem em 1964. Na segunda região, Maghreb, possui 158 cineastas e 356 filmes¹.

¹ Esse mapeamento foi feito pelo teórico Roy Armes e compreende os anos de 1964 a 2004. É uma pesquisa que relaciona o número de habitantes, o número de cineastas, o número de filmes e o ano do primeiro longa-metragem gravado em cada país dessas duas regiões. (ARMES, 2007)

O método utilizado, análise de conteúdo, será composto por duas partes, descrição e interpretação. A primeira é uma exposição detalhada da obra em análise, com a utilização de transcrições dos principais momentos discursivos e o uso de imagens (fotogramas). A segunda parte constitui a análise mais acurada da obra.

A hipótese principal é que o cinema feito por Ousmane Sembène se concretiza como um caminho na representação e (re)construção de uma identidade nacional e cultural positivada do Senegal, e em extensão, da África. Esse processo ocorreria pelo deslocamento do conhecimento europeu e da práxis cinematográfica do seu centro hegemônico dando espaço para o conhecimento africano e práxis cinematográfica africana.

Para tal empreitada buscamos dividir o trabalho da melhor forma que possibilite o entendimento da temática. Assim a dissertação está organizada em quatro capítulos. O primeiro intitulado “O CINEMA AFRICANO” traçamos um panorama geral desde a cinema conhecido como colonial até a constituição de um cinema autenticamente africano. O item “Cinema na África no período colonial” aborda como o cinema era utilizado pelos colonizadores para inventar um imaginário sobre o continente negro e justificar a dominação territorial. Na “‘Descolonização das mentes’: projeto político de um cinema pós-colonial” falamos da necessidade de uma descolonização não apenas físicas, mas também mental dos povos africanos. E é a partir das Teorias Pós-coloniais e Decoloniais, de Frantz Fanon e Alberto Memmi que consideramos a relação psicológicas entre colonizados e colonizadores e suas influências nos processos de colonização. O terceiro item do capítulo, intitulado “O surgimento do cinema africano e o caso da África negra francófona”, retrará especificamente em que condições ocorreu o surgimento do cinema africano e principalmente como a relação com a França produziu especificidades na cinematografia dos países colonizados por essa metrópole. E por último os “Movimentos de resistência” organizados por alguns militantes e cineastas contra os desdobramentos da era colonial na política, na economia e na cultura dos recém estados-nações em formação.

No segundo capítulo “OUSMANE SEMBÈNE: uma voz do cinema negro africano” tratamos da vida e das obras do cineasta. No item “A formação de um cineasta-escritor-artista-militante” abordamos aspectos relativos à sua formação enquanto indivíduo, desde seu nascimento e criação em *Casamance*, sua relação com o pai Moussa Sembène, sua participação na guerra, sua filiação ao Partido Comunista, sua luta sindical e posteriormente sua formação enquanto cineasta. No segundo item “Filmografia”

tratamos de todos os filmes de Ousmane Sembène. O intuito foi se aproximar e mapear suas obras com o objetivo de fundamentar e direcionar as escolhas e análises desenvolvidas nesta pesquisa.

O terceiro capítulo “IDENTIDADE CULTURAL” versamos sobre o debate em torno das identidades nacionais e culturais. “Interrogando as identidades” é o item que tratamos da perspectiva teórica de identidade utilizada, sua conceituação e fundamentação. Nos “Sistemas culturais de representação” a abordagem se conecta as formas de representação e como as identidades nacionais e culturais são formadas e reformadas nessa relação representacional.

No último capítulo “NARRANDO A NAÇÃO” tratamos de analisar de forma mais acurada um filme de Sembène. Na “Perspectivas metodológicas” levantamos uma breve reflexão sobre teorias fundamentalmente eurocêntricas aplicadas a realidades africanas e explicamos detalhadamente a metodologia aplicada nesta pesquisa. Na “A Maldição” justificamos a obra escolhida para análise, no qual aborda temas relevantes para a cinematografia africana em geral, e que se tornaram temáticas importantes no período denominado de pós-semblène. No item “Descrição” entramos especificamente na análise do filme *Xala* (1975) com o objetivo de trazer uma descrição minuciosa desta obra. E finalmente a “Interpretação” que busca a articulação dos elementos fílmicos com os esforços teórico desenvolvidos ao longo do trabalho.

Por último apresentamos as “CONSIDERAÇÕES FINAIS” cabíveis a esta pesquisa.

2. O CINEMA AFRICANO

“O cinema africano é fundamentalmente uma atividade e uma experiência pós-colonial”.

Roy Armes (2005, p. 143)

É de conhecimento que a África foi um continente negado e ao mesmo tempo inventado em seus vários níveis: econômico, social, político e cultural. Durante muito tempo a África foi compreendida como um continente sem memória e até recentemente a história dos povos europeus era considerado o único caminho para se compreender a humanidade, que muitas vezes se denominou de história da humanidade. (NASCIMENTO, 2015)

Nesse primeiro capítulo temos a intenção de delinear o papel do cinema no contexto da colonização e pós-colonização que foram submetidos os países do continente africano. A priori iniciaremos com o debate sobre a relação do cinema e os processos do colonialismo europeu, de como o cinema foi utilizado pelos colonizadores para criar um imaginário de África através da propaganda e filmes coloniais.

Na sequência, já no processo de pós-independência, falaremos sobre a necessidade da descolonização das mentes com um projeto político do cinema africano para alcançar a emancipação cultural e política na criação de sua própria imagem e representação.

Em seguida os caminhos do surgimento do cinema africano, principalmente na África francófona, que a partir de seus conflitos e contradições, nos apresenta possibilidades de compreender o contexto político da criação dessa nova cinematografia denominada de africana. Encerramos o capítulo com os movimentos de resistência no campo cultura como as políticas nacionais e pan-africanistas direcionadas as cinematografias africanas.

2.1 Cinema na África no período colonial

O cinema chegou na África via colonialismo, logo todas as experiências dos povos africanos com o cinema passaram necessariamente pelas iniciativas dos colonizadores. Isto não poderia ocorrer de outra forma, visto que a época da invenção do cinema na Europa, o continente africano passava por ferrenha ocupação. (JÚNIOR, 2014)

Como enfatizado por Roy Armes:

Na época da introdução do cinematógrafo e de seus sucessores na África – na Argélia e na África do Sul já em 1896, no Marrocos e na Tunísia em 1887 e na Nigéria em 1903-, o continente ainda sofria das sequelas da Conferência de Berlim, de 1894-1895, na qual a Europa dividira a África para instituir seus impérios. (2014, p. 20).

As primeiras exibições² de filmes direcionadas a população negra do continente ocorreram a partir de 1935 nas colônias britânicas, isso foi devido a criação da *Bantu Educational Cinema Experiment* que buscava educar os africanos aos moldes europeus através dos filmes produzidos pelos colonizadores. Segundo Nwachukwu Ukadine:

O Cinema veio para a África como um órgão potente do colonialismo. Por conta de o filme ser um meio visual poderoso, com uma extraordinária capacidade de influenciar o pensamento e o comportamento de seu público, os filmes provaram ser uma ferramenta poderosa para doutrinar os africanos nas culturas estrangeiras, incluindo os seus ideais e estética. (1994, p. 31).

O cinema tinha a capacidade de chegar até a população que não dominavam nem a leitura e nem a escrita, e isto é de extrema importância, uma vez que muitos países da África possuem a cultura da oralidade como veículo principal. Assim, o cinema atingia uma grande massa de povos africanos, aumentando dessa forma o potencial do sistema colonial.

Foi através da *Colonial Film Unit*, outra iniciativa britânica, que foram possíveis as primeiras experiências dos africanos na produção de filmes. Porém, essa nova mão de obra não tinha acesso ao processo criativo e eram treinados para fazerem trabalhos técnicos, logo esse cinema eram marcados pela simplicidade, uma linguagem didática, que segundo Júnior (2014) eram representadas por uma espécie de Cinema Primitivo³.

Identificado muitas vezes como um gênero cinematográfico, o termo cinema colonial tem sido utilizado na teoria para caracterizar dois tipos de produção cinematográfica, que estão conectados pela mesma ideologia, porém diferenciados pelo modo de produção e o público alvo. Um deles é o descrito acima, o cinema produzido nas

² Segundo Mahomed Bamba (2008) foi no Egito em 1896 a primeira exibição pública de um filme na África, e é relevante notar que esse pioneirismo é observado nos países africanos do Norte, devido à proximidade dessas regiões com a cinematografia de origem árabe. Na África subsaariana as exibições eram direcionadas para a população branca (europeia) residentes nesses países. No texto “O Cinema Africano: Uma Tentativa de Definição” Roy Armes apresenta o desenvolvimento da cinematografia sul africana e egípcia, e problematiza que mesmo essas produções serem as pioneiras, elas eram realizadas por pessoas não africanas, assim não constituem como o marco no surgimento do cinema africano aos moldes trabalhados nesta pesquisa.

³ Filmes Coloniais: imagens em movimento do Império Britânico, disponível no site www.colonialfilm.org.uk, é um acervo online com mais de 6000 filmes mostrando imagens da vida nas colônias britânicas.

colônias, com participação dos colonos e direcionados a estes. Essas produções tinham um viés educacional e propagandístico. O segundo são os filmes produzidos pelas indústrias cinematográficas europeias, destinadas a população destes países e funcionava como um elemento na formação das identidades nacionais ocidentais e como reforço nas justificativas de dominação dos territórios africanos. (GOMES, 2015). Exemplificaremos alguns desses filmes mais adiante.

No contexto dos processos de colonização, o cinema, dentre outros dispositivos midiáticos⁴, foram intensamente utilizados como práticas discursivas que tinha a intenção de apresentar a Europa como referência mundial. As conhecidas propagandas colônias foram criadas nesse intuito e um dos métodos era mostrar a superioridade natural e civilizada dos europeus e suas diferenças com o restante do mundo (os não-europeus) que ainda se encontravam em estado de selvageria e bestialidade. (NASCIMENTO, 2015).

Exaltar a inferioridade dos colonizados, através dessas propagandas, eram necessárias tanto para justificar toda violência empregada na dominação e ocupação por parte da Europa, quanto para instigar os europeus a se interessarem pelos processos coloniais, visto que a população francesa, particularmente, demonstrava pouco interesse pelas colônias. Isso é melhor compreendido se relacionarmos a expansão colonial e suas ideologias a três ordens de ideias. Segundo Charlotte Meyer (2004), a primeira são as ideias políticas e patrióticas, a segunda são as ideias econômicas e a terceira são as ideias de civilização, todas elas seriam justificadas pelas propagandas colônias criando um imaginário das colônias a fim de influenciar a opinião pública sobre o dever do empreendimento colonial por parte da Europa.

Em termos políticos e patrióticos o desejo era de fortalecer nações como a França diante dos demais estados, uma vez que a França foi derrotada na guerra com a Prússia em 1871. Em termos econômicos se apoiavam na justificativa da necessidade de buscar novas oportunidades de produção e de matérias-primas. E em termos civilizatórios, cujas motivações eram ideológicas, religiosas e culturais, surgiram as ideias de messianismo por parte da Europa, com uma explícita ideia de salvacionismo. (MAYER, 2004)

O imaginário que as políticas coloniais vão criando é de uma África e de seus povos deformados, estigmatizados e caricatos, desde o negro gentil, porém perigoso, o negro primitivo, as vezes canibal e o mau selvagem, todos incompetentes em utilizar o progresso técnico e, principalmente, de se auto organizarem. Todas essas imagens

⁴Romances, pinturas, gravuras, músicas, literatura, teatro, livros escolares e cartões postais (NASCIMENTO, 2015)

estruturaram uma iconografia colonial abarcando temas que envolvem o misticismo, a exotização, a erotização, a selvageria. (NASCIMENTO, 2015)

Meyer (2004) aponta que um dos principais exemplos da mistificação dos povos africanos seriam através das exposições coloniais que mais tarde ficaram conhecidos como shows étnicos, se caracterizando assim como uma verdadeira indústria de espetáculo. Nessas exposições eram levados indígenas das colônias, como uma mostra dessa espécie, para os cidadãos europeus apreciarem nas metrópoles.

Existem inúmeros casos de animalidade em relação aos povos africanos e o mais conhecido na história, sem dúvida, é a da sul-africana Saartje Baartman, também chamada de “Vênus Hotentote”⁵.

Em razão de suas características físicas, com nádegas proeminentes (traço característico da sua etnia) e os pequenos lábios vaginais muito desenvolvidos, também chamados de “avental hotentote”, ela foi levada em turnê para a Europa e lá se apresentava nua e presa a uma corrente; e, assim como os macacos, faziam-na caminhar de quatro como uma forma de ressaltar a sua natureza “animalesca” e “bestial”. (NASCIMENTO, 2015, p. 31).

Sob uma linguagem de zoológico, essas exposições serviam para exemplificar à população europeia a diferença deles com o “Outros”, das características civilizatórias deles, com a selvageria dos “Outros”. Em pouco tempo era incrustado na consciência coletiva europeia esses estereótipos coloniais reforçando o empreendimento do colonizador. (NASCIMENTO, 2015)

Os filmes coloniais⁶ também marcaram uma posição de ressaltar a diferença, de uma perspectiva de inferioridade, entre os europeus e os não-europeus. Alguns exemplos são Tarzan (1912) de Edgar Rice Burroughs, o Homem Macaco (1932) de W.S. Van Dyke, As Minas do Rei Salomão (1937) de Robert Stevenson, A Rainha Africana (1951) de John Hurston, dentre outros ilustram como a África era representada no imaginário europeu e revelam um padrão na produção dos filmes coloniais. Femi Okiremuete Shaka destacou onze características.

⁵ “Vénus noire” é um filme de direção de Abdellatif Kechiche que retrata a história de Saartje. Ela morreu em 1815, e mesmo assim seu cérebro, esqueleto e órgãos genitais continuaram exposto em um museu em Paris até 1974, e seus restos mortais só voltaram para África do Sul em 2002, após a França concordar com um pedido feito por Nelson Mandela. (PARKINSON, 2016)

⁶ O Nascimento de uma Nação (1915) de Griffith pode ser considerado um dos primeiros filmes que codificou as primeiras imagens estereotipadas dos negros no meio cinematográfico. Em síntese o filme explora e expõe os medos da presença negra na América por parte dos cidadãos euro-americanos. (NASCIMENTO, 2015).

1) Prolongadas fotos panorâmicas emblemáticas da paisagem africana; 2) A representação dos africanos como canibais; 3) A representação de África como um Jardim do Éden simbólico através do uso de iluminação expressionista; 4) A organização de um esquema cinematográfico de binarismos que contrapõem práticas culturais europeias às africanas; 5) A representação dos africanos como um povo sexualmente perverso, eternamente preocupado com a procriação; 6) O retrato dos reis africanos como déspotas e seus súditos como pessoas oprimidas com necessidade de redenção política europeia; 7) A representação do ambiente africano, metaforicamente, como um antagonista pessoal que deve ser superado ou atravessado por meio de atos heroicos simbólicos; 8) A constituição cinematográfica de dois tipos de arquétipos africanos colonizados: as cooperativas e, portanto, africanos civilizados, e os rebeldes e bárbaros; 9) A organização de uma estrutura narrativa e a posição de câmera subjetiva em torno de um protagonista masculino europeu cujos atos “heroicos” de militarismo físico e simbólico são narrados como atributos necessários do ônus de “civilizar” os nativos; 10) A representação dos africanos e práticas culturais africanas como objetos de prazeres especulares; 11) A representação emblemática de soldados africanos pré-coloniais como guerreiros com arco e flecha, vestidos exoticamente. (1994, p. 173-177).

Como notado o cinema colonial e suas diversas propagandas foram construídas a partir da ideia de binarismo, de dicotomia e de contraste entre europeus e africanos. Estes últimos ainda tinham sua pluralidade étnica e geográfica apagadas e suas identidades negadas. (GOMES, 2015).

É a partir da década de 1950 e mais intensamente em 1960 que o termo cinema africano é utilizado para designar uma nova forma de fazer cinema em África. Segundo Roy Armes, “o cinema africano é fundamentalmente uma atividade e uma experiência pós-colonial” (2005, p. 143). Compartilhado por muitos teóricos, a concepção deste novo cinema se enquadra no pensamento do historiador Georges Sadoul que o define como “produzidos, dirigidos, fotografados e editados por africanos e estrelando africanos que falassem línguas africanas” (apud Gomes, 2015, p. 1). É nesse caminho que veremos como o cinema africano está intimamente ligado as lutas pelas independências no continente africano e como ele se torna uma proposta de superação das marcas deixadas pela colonização na subjetividade dos povos africanos.

2.2 “Descolonização das mentes”: projeto político de um cinema pós-colonial

Nesse item temos a intenção de abordar algumas bases teóricas que nos possibilite entender a dinâmica do processo colonial, suas consequências e influências tanto nos indivíduos colonizados como nos colonizadores. A centralidade do debate ocorrerá a partir de dois personagens das lutas anticolonialistas, o martinicano Frantz Fanon e o tunisiano Albert Memmi.

Com Fanon traçaremos as condições psíquicas que possibilitaram a colonização, que para além de ser política e econômica, é um processo também mental. Com Memmi mostraremos como é criado o retrato mítico através da negação da cultura dos colonizados pelos colonizadores. Porém, antes falaremos sobre as teorias pós-coloniais que embasam os estudos mencionados.

O termo pós-colonialismo, tão usado atualmente, apresenta basicamente dois entendimentos. O primeiro é referente ao “tempo histórico”, ou seja, tudo que é posterior “à independência, libertação e emancipação das sociedades exploradas pelo imperialismo e neocolonialismo – especialmente nos continentes asiáticos e africanos” (BALLESTRIN, 2013, p. 90). O segundo uso são as contribuições teóricas que vieram dos estudos literários e culturais e ganharam notoriedade a partir dos anos 1980.

Segundo Ballestrin (2013, p.91) o pós-colonialismo surgiu a partir da relação antagônica entre colonizador e colonizado. Ainda de acordo com a autora interpretando Laclau e Mouffe (1985, p. 125) a reflexão nasceu da seguinte ideia: “a presença do outro me impede de ser totalmente eu mesmo. A relação não surge de identidades plenas, mas da impossibilidade da constituição das mesmas”. E foi Frantz Fanon que expressou esse impedimento pela primeira vez. (BALLESTRIN, 2013).

Junto a Fanon, Alberto Memmi, Aimé Césaire⁷ e Edward Said⁸ são considerados autores precursores do argumento pós-colonial. Paralelamente, no sul- asiático, formava-se o Grupo de Estudos Subalternos, liderado por Renajit Guhan, um dissidente do marxismo indiano. Na década de 1980, o debate pós-colonial se espalha para o campo literário e dos estudos culturais na Inglaterra e nos Estado Unidos, os intelectuais mais conhecidos no Brasil desse período são: Homi Bhabha⁹ com *O local da cultura*, Stuart Hall com *Da diáspora* e Paul Gilroy com *Atlântico Negro*. Em 1992 embasados no texto de Aníbal Quijano *Colonialidad y modernidade\racionalidad* um grupo de intelectuais latino americanos funda o Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos, dessa forma a América Latina foi inserida no debate pós-colonial. E 1998, surge o grupo Modernidade\Colonialidade com dissidentes do Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos que tem Walter Mignolo, um linguista argentino, seu principal fundador. (BALLESTRIN, 2013)

⁷ Aimé Césaire (1913-2008) é intelectual, poeta, negro e martinicano. (BALLESTRIN, 2013)

⁸ Edward Said (1935-2003) é intelectual, crítico literário de origem palestina. (BALLESTRIN, 2013)

⁹ Homi Bhabha (1949) é um intelectual indiano.

Em síntese, o argumento pós-colonial estava “comprometido com a superação das relações de colonização, colonialismo e colonialidade”. (BALLESTRIN, 2013, p. 91)

Partindo da ideia do racismo estrutural, na sua obra *Pele Negra, Máscaras Brancas* Frantz Fanon (2008) pensa o racismo como um operador psíquico entre o colonizador e o colonizado, e que no processo histórico é o que fundamenta a construção do Ocidente. Primeiramente para esse teórico o racismo não existe em níveis, como uma sociedade mais ou menos racista, “uma sociedade é racista ou não o é” (FANON, 2008, p. 85).

Segundo que a colonização é um fenômeno que atinge tanto os colonizados, como os colonizadores. Se os primeiros estão presos em sua negrura, por sua vez o branco está preso em sua brancura, e isso faz surgir o “complexo de inferioridade” dos negros e o “complexo de superioridades” dos brancos. (FANON, 2008, p. 27). Esse complexo de autoridade que compõe o inconsciente racista do colonizador europeu vai impor ao colonizado “um desvio existencial”. (FANON, 2008, p. 30). Portanto, como o branco cria um imaginário mítico dos negros, os negros criam uma imagem de si alienadas e distorcidas

Pensando em uma relação entre o colonizado e o colonizador, ter consciência de si tem sua consolidação em decorrência da existência de outra consciência de si, ou seja, a identidade perpassa pelo reconhecimento do outro, porém o ser negro não participa dessa relação, sendo ele determinado pela imagem e pela fantasia do colonizador. Diante dessa incompletude a única forma de tornar-se um ser humano completo, uma consciência reconhecível, é através do que o autor denomina de “máscaras brancas”, ou seja, se embranquecendo a todo custo. (FANON, 2008, p. 30).

Em *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador* Alberto Memmi (1977) descreve a existência do mundo do colonizado e do mundo do colonizador como mundos heterogêneos e conectados. O colonizador só existe através da negação em todos os aspectos do colonizado, nega-se seu rosto, sua cor, sua cultura. É dessa ação generalizada de negação que nascem os mitos, ou os “retratos místicos” dos colonizados pelos colonizadores. (1977, p. 80).

A ociosidade, a debilidade, a perversidade e a violência seria características constitutivas de sua essência como colonizados e posteriormente seria naturalizada, cabendo ao colonizador proteger o colonizado de si mesmo. Deste modo, o colonialista, com seu discurso e com suas atitudes, impõe ao colonizado um processo de desumanização e despersonalização contra a sua própria vontade. (MEMMI, 1977).

A despersonalização cria indivíduos sem história, sem individualidade e singularidade, e são compreendidos como um grupo homogêneo. Diante disso, a única forma do colonizado existir é aceitar sua condição de colonizado, aparentemente não lhe resta outra alternativa. É nesse mecanismo que o ciclo se encerra, pois ao se aceitar como colonizado é aceitar o retrato mítico que o colonizador o impôs, e é nessa aceitação forçada que o mecanismo mistificador do sistema colonial acaba por cumprir eficientemente o seu papel, ao transformar a imagem mística em uma imagem real.

A questão educacional é estudada pelos dois autores em destaque. Ambos concordam que o meio educacional é um importantíssimo veículo para a transmissão da herança de um povo, porém em contexto colonial, e em relação aqueles poucos negros que tem acesso a educação formal, cria uma ambivalência em suas existências. O ambiente escolar e em geral o público entre em conflito com o ambiente familiar da criança, tudo que lhe é ensinado, lhe é estranho. Os heróis e ídolos nacionais que lhe é informado a admirar são os dos colonizadores, a cultura europeia é lecionada em sua totalidade, como algo a ser seguido, enquanto a cultura do colonizado, a sua, deve ser negada e esquecida. Isso gera um confronto psíquico consigo mesmo. (FANON, 2008; MEMMI, 1977).

O bilinguismo também traz confronto nesses espaços. O idioma que é ensinado e imposto como oficial é a do colonizador e o que é falado nos ambientes privado é a língua do colonizado, assim, “no conflito linguístico que habita o colonizado, sua língua materna é humilhada, esmagada. E esse desprezo acaba por impor-se ao colonizado. Em resumo, o bilinguismo colonial é um drama linguístico” (MEMMI, 1977, p. 98).

Nesse quadro a língua do colonizador passa a ser um instrumento de poder e dominação, bem como sua forma de vestir, sua alimentação, sua arte, sua arquitetura, seus hábitos, seus gostos, tudo deve ser copiados por aquele que desejam se tornar um *évolue*¹⁰, “assim como muita gente evita andar com seus parentes pobres, o colonizado em vias de assimilação esconde seu passado, suas tradições, todas suas raízes, enfim, tornadas infamantes” (MEMMI, 1977, p.108).

Porém, diante da imitação que o colonizado tenta fazer do colonizador, este último reage com zombaria, pois um colonizado (negro) nunca chegará a ser um colonizador (branco). Diante disso, Memmi (1977) afirma que a única maneira de se livrar dessa

¹⁰ Expressão usada pelo regime colonial francês para designar aquele africano que foi educado dentro da cultura francesa. (MEMMI, 1977).

inadequação é o colonizado se rebelar. O que era tratado como negativo pelo colonizador e positivado pelo colonizado. A partir desse momento se observa o seguinte fenômeno.

[...] vamos nos deparar com uma contramitologia. Ao mito negativo, imposto pelo colonizador, sucede um mito positivo de si mesmo, proposto pelo colonizado. Ao ouvi-lo tudo é bom, tudo vale a pena, nos seus hábitos e suas tradições, seus atos e seus projetos; mesmo o anacrônico ou o desordenado, o imoral ou o erro. Tudo se justifica, pois tudo se explica (MEMMI, 1977, p. 119).

A eliminação do colonizado não ocorre apenas por vias sociais e econômicas, mas também pelo aniquilamento espiritual, mental e existencial. Para Memmi (1977) a colonização foi uma relação de brancos e negros, de europeus e não-europeus, de colonizado e colonizador, foi uma doença, uma paranoia criada e nutrida pelo próprio colonizador.

A revolta e a violência, assim como para Memmi, também é defendida por Fanon como a única forma do colonizado se ver livre das influências do colonizador. Seria uma contra-violência, visto que “o colonialismo não é uma máquina de pensar, não é um corpo dotado de razão. É violência em estado bruto e só pode inclinar-se diante de uma violência maior” (FANON, 1968, p.46). A única linguagem que o colonizador compreende é o da violência, dessa forma, os processos de independência não poderiam se abster dela.

Diante disso, Fanon (1968) assim como Memmi (1977), defendem que o primeiro passo nesse processo seria a negar a negação do colonizador, ou seja, se afirmar constantemente. Seria preciso libertar da colonização mental imposta pelo colonizador, seria descolonizar a mente e construir um novo tipo de consciência.

E foi em torno das influências de Albert Memmi e da ideia de descolonização das mentes de Frantz Fanon que o cinema africano surge como um projeto político com o intuito de libertar os colonizados das amarras mentais e físicas dos colonizadores.

2.3 O surgimento do cinema africano e o caso da África negra francófona

A data de surgimento do cinema africano é de 1955, com a produção do curta-metragem *Afrique sur Siene* de Paulin S. Viyra e Mamadou Sarr, do Senegal. Porém, esse curta foi rodado em Paris e não na África. Importante ressaltar, como mencionado anteriormente, que o continente africano já estava na mira das lentes de estrangeiros bem antes dessa data, através das imagens produzidas e difundidas quase exclusivamente por etnólogos europeus que tinham como objetivo estudar a cultura, as pessoas e os costumes

do continente africano e nesse aspecto essas imagens eram atreladas a ideia de exóticos e estigmatizadas. (OLIVEIRA, 2016)

Como o filme de Paulin S. Vivra e Mamadou Sarr foi gravado fora da África, muitos consideram que a década de 1960 é a data mais reconhecida para o surgimento do cinema africano, inicialmente com o curta-metragem *Borom Sarret* datado de 1963 do cineasta Ousmane Sembène e o longa-metragem *La Noire de...* datado de 1966 do mesmo cineasta. Se comparado com o restante do mundo¹¹, o surgimento do cinema africano ocorreu tardiamente. (OLIVEIRA, 2016).

Para compreender o contexto em que surgiu esse novo cinema é necessário voltarmos nossa atenção para a África subsaariana francófona e sua relação com o império francês, que baseadas em conflitos e contradições compõem a cultura dos povos africanos que se fará presente mais tarde no cinema.

O processo colonial francês se diferenciou dos outros impérios por possibilitar aos seus colonizados uma relativa mobilidade social que gerou uma pequena elite intelectualizada africana. Essa mobilidade era concedida pelo regime *code de l'indigénat*¹² que assegurava a alguns africanos todos os direitos à cidadania dentro dos domínios coloniais franceses e eram denominados de assimilados ou *assimiles*. Em síntese, o sistema francês tinha a particularidade de propor a formação de africanos introduzindo suas bases culturais, e os que se enquadravam nesse sistema, tinham a ascensão social garantida, através dos estudos e até mesmo ocupando altos cargos na administração colonial. (JÚNIOR, 2014).

Outra particularidade que diferenciava o sistema colonial francês do sistema colonial britânico é que a França não se engajava na produção de filmes didáticos para seus colonizados. Isso possibilitou, mesmo que de forma ainda restrita, o acesso de alguns africanos a um cinema de qualidade e de interesse destes, ao contrário do caso britânico, que não atraía a atenção do público africano. (JÚNIOR, 2014).

Existiam algumas restrições direcionadas aos cineastas africanos e uma delas eram denominadas de *Décret Laval*, instituído em 1934 por Pierre Laval. Esse decreto

¹¹ O cinema mundial surgiu no final do século XVIII na França e foi encarado com enorme expectativa em relação a suas possibilidades de utilização. O primeiro filme exibido em 1895 foi “A Chegada de um comboio a La Ciotat” dos irmãos Lumière, considerados os fundadores do cinema mundial. (MENEZES, 2017)

¹² Esse regime faz parte do quadro administrativa político empregado nas colônias francesas, no qual concede ao colonizador o direito de tutelar os povos dominados, que são denominados cidadãos na medida em que são considerados civilizados. Esse regime foi utilizado pela primeira vez em 1870 na Argélia. (JÚNIOR, 2016).

estabelecia que para realizar filmes era necessário obter autorização do Ministério das Colônias Francesas¹³, que cabia ao ministro autorizar desde o roteiro até as pessoas envolvidas no projeto, podendo vetar tudo aquilo que não fosse de encontro aos interesses da colônia. Esse decreto foi criado para ser aplicado aos africanos, os cineastas franceses tinham a liberdade e segurança garantida para continuarem produzindo seus filmes¹⁴. (OLIVEIRA, 2016).

O *Décret Laval* impossibilitou a expressão de qualquer ideia crítica ou revolucionária nos filmes e, ao mesmo tempo, garantiu que o papel dos africanos, em termos de decisões artísticas, fosse sempre o menor possível. Estudiosos de cinema concordam que o decreto raramente foi utilizado contra cineastas, mas também são unânimes em afirmar que ele atrasou o início do cinema francófono africano autônomo. (ROSENSTEIN, 2014, p. 83).

Mesmo que algum cineasta africano conseguisse de alguma forma driblar esse decreto e produzir um filme, ele era barrado na sua distribuição, pois duas empresas francesas, a Companhia Africana Cinematográfica Industrial e Comercial (COMAICO) e a Sociedade de Exploração Cinematográfica Africana (SECMA) controlavam a distribuição de filmes e os programas das salas de cinema. Essas empresas dominariam a circulação e distribuição de filmes no Oeste africano até 1970, isto é, o monopólio permaneceu mesmo após os processos de independências dos países (OLIVEIRA, 2016).

Com o processo de independência as proibições aplicadas pela França foram acabando (como o *Décret Laval*) e um novo formato de relação foi se estabelecendo com a África, como a política de cooperação com o cinema africano. A França no pós-independência tentou manter vínculos com suas ex-colônias se tornando a principal financiadora do cinema que estava surgindo. Segundo Armes (2014) a França não estava agindo apenas com boas intenções, como apontado a seguir.

Os sucessivos governos franceses responderam ao domínio do cinema hollywoodiano com a estratégia de desenvolver Paris como centro de uma rede internacional de cinema “cultural”. Independentemente da língua utilizada,

¹³ A França foi responsável pelo segundo maior império colonial do século XIX no continente africano, sendo sua extensão de aproximadamente 9 milhões de km². Os territórios dividiam-se em duas grandes federações: África Ocidental Francesa e a África Equatorial Francesa. A primeira foi fundada em 1895, tinha Dakar (Senegal) como sede do governo geral e era formada pelos atuais territórios do Senegal, Mali, Mauritânia, Burkina-Faso, Guiné, Costa do Marfim, Níger e Benin. A segunda foi instituída em 1910, tendo Brazzaville como governo geral e incluindo os atuais Estados do Chade, República Centro Africana, Gabão e República do Congo. Esse sistema de federações perdurou até 1960, quando esses territórios conquistam suas independências. (ROSSO e SCHUTZ, 2018)

¹⁴ Imprescindível destacar que estamos falando da relação específica entre França e suas ex-colônias. Apesar dos sistemas de colonização serem parecidos, eles apresentam características distintas em seus processos.

qualquer filme que recebesse financiamento francês é considerado “francófono” e contribui, desse modo, para o *status* da França como protagonista na cena cinematográfica internacional. (p. 29).

Como visto essa cooperação é marcada pelos interesses colonialista, e pouco se referem diretamente a ideia de desenvolver um cinema africano de qualidade. Essa dependência dos países africanos francófonos com a França é reforçada pelo fato de que esses recém Estados independentes não dispunham de orçamentos próprios para fins cinematográficos, visto que os países tinham outras despesas a serem garantidas. Outro fator é que a França nunca deixou em África qualquer estrutura de produção em pé, sem contar que as redes de distribuição ainda estavam nas mãos dos franceses. (JÚNIOR, 2014)

O império francês visando a importância da produção audiovisual para o seu próprio benefício e conseqüentemente para o desenvolvimento dos países recém independentes, criou em 1961 na França o *Consortium Audiovisuel International* (CAI). Esse órgão era responsável por garantir equipamento, conhecimento técnico e todos os recursos necessários para as produções, porém essa cooperação era baseada na divisão dos custos. (JÚNIOR, 2014).

O CAI tinha como foco a produção de documentários e noticiários, a sob a alegação de altas despesas, a pós-produção de todos os materiais eram feitas em Paris, estando em total controle dos franceses. Dois anos mais tarde, o cinema começou a receber mais atenção da França, a partir do Ministério Francês da Cooperação e Desenvolvimento, sob a direção de Jean-Renè Debrix, uma importante figura que acreditava na contribuição do cinema africano, criou o *Bureau du Cinéma* em Paris, instrumento mais importante que diz respeito às produções africanas (JÚNIOR, 2014).

Na África 26 países tem o francês como língua oficial, totalizando 370 milhões de pessoas. Segundo Armes (2007) no período pós-independência e do surgimento do cinema africano, período de 1963 a 1975, dos 185 longas-metragens produzidos na África francófona, a *Bureau du Cinéma* foi responsável por 125 que receberam apoio técnico e financeiro diretamente desse órgão. Araújo (2011), apontam que os cineastas francófonos têm uma produção cinematográfica de cerca de oito por centos dos filmes produzidos em toda África subsaariana, se tornando um preeminente centro de cinema negro africano.

A *Bureau* funcionava de duas formas, uma quando o Ministério fazia o papel de produtor do filme, provendo ao diretor africano os meios financeiros e técnicos, fazendo

parte da equipe, a outra era quando o Ministério pagava pelos direitos de distribuição de um filme já finalizado. (GOMES, 2013, p. 27).

Apesar dos diretores terem essas escolhas, eles raramente tinham meios necessários para bancar a produção de modo independente, logo a primeira alternativa era a mais requisitada, porém a mais negada. Ainda sobre a primeira opção, os diretores eram obrigados a apresentar um documento com uma explicação detalhada sobre o roteiro e as sequências dos filmes, que eram examinadas cuidadosamente por um comitê, que no final decidia quais produções eram ou não cinematograficamente viáveis. (GOMES, 2013).

Este foi o caso de Ousmane Sembène, que teve seu primeiro longa-metragem e o primeiro da cinematografia africana (*La noire de...*) negado, pois segundo a *Bureau* continha duras críticas a sociedade francesa. Este cineasta é uma exceção, pois mesmo sem financiamento francês conseguiu produzir seu filme de forma independente, isso devido a sua carreira consolidada de escritor constituída anteriormente. O seu curta *Borom Sarret* de 1963 foi financiado por esse mesmo órgão, porém Sembène camuflou as críticas sem fazer menção direta a França.

Depois que Sembène conseguiu por conta própria produzir *La noire de...* a política de incentivo francês resolveu financiar a sua distribuição, através dos órgãos já mencionados, a Companhia Africana Cinematográfica Industrial e Comercial (COMAICO) e a Sociedade de Exploração Cinematográfica Africana (SECMA). Dessa forma a França mantinha o controle e isso era feito pela limitada rede de exibição que mantinha desde o período colonial, tendo como principais espaços escolas, universidade e centros culturais. (JÚNIOR, 2014).

Como visto até aqui a cinematografia africana está intimamente ligada aos recursos da França e, o que vai suscitar um grande debate entre os cineastas africanos é até que ponto o cinema africano é legitimamente africano quando o seu principal recurso vem do colonizador? Essa questão nos encaminha a entender a afirmação de Ferid Boughedir (2007, p. 31) “o filme africano existe por causa da França e também não existe por causa da França” e a considerar a continuação da dependência econômica, política e cultural de África em relação a seus colonizadores.

Nesse quadro surgiram algumas lutas por políticas nacionais e pan-africanistas no campo do áudio visual, como será visto a seguir, na tentativa de romper essa dependência. Esse de fato é o maior desafio para os cineastas africanos.

2.4 Movimentos de resistência

E foi a partir destes questionamentos que os cineastas do continente iniciaram sua organização e criaram o *Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou* (Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou¹⁵ – FESPACO¹⁶) no ano de 1969 em Burkina Faso. A FESPACO é o segundo maior festival de cinema africano em África, o primeiro foi o *Journées Cinématographiques de Carthage* (Jornada Cinematográfica de Cartago) em 1966, porém aquele festival se tornou já nas primeiras edições o maior e mais conhecido do continente. (OLIVEIRA, 2016).

Como parte do festival ocorrem os fóruns de cinema, como o Conselho para o Desenvolvimento das Ciências Sociais em África – CODESRIA, que é um espaço de debate que visa diminuir a distância existente entre realizadores/as e intelectuais que pensam os cinemas africanos. Interessante enfatizar a existência da conexão entre os processos criativos e questões de ordem política nesses debates, e não só políticas para o audiovisual, mas políticas nacionais e transnacionais. Egito, Marrocos e África do Sul são exemplos de países onde as iniciativas estatais no âmbito do cinema estão mais consolidadas, e na direção de ampliar esse quadro, em julho de 2016, uma iniciativa da *Fédération Pan-Africaine des Cinéastes* (Federação Pan-Africana de Cineastas - FEPACI) juntamente com a União Africana criou uma comissão de cinema e audiovisual para elaboração de políticas de incentivo à produção e circulação de filmes no continente. (OLIVEIRA, 2016).

O período de criação da FEPACI marca o início da organização política dos cineastas de vários estados africanos. Em relação as cinematografias, no início dos anos 1970, ocorre a expansão do cinema de *mégotage*. Essa é uma expressão utilizada por Ousmane Sembène que tinha como foco a produção de filmes cujo objetivo era denunciar as mazelas e indigências causadas pela dominação colonial. Este paradigma foi predominante nas primeiras décadas do cinema africano e operou como um programa para o desenvolvimento das cinematografias. Em síntese estava nascendo a primeira geração de cineastas africanos que se colocaram atrás da câmera para falar e deixar a África falar por ela mesma.

¹⁵ Cidade-capital do país Burkina Faso. Antes da independência era chamado de Alto Volta.

¹⁶ A história do surgimento e do desenvolvimento da FESPACO se mescla com a própria história do surgimento dos cinemas africanos, pois ambos têm a finalidade de romper com os processos de colonização.

É notório a ligação do surgimento do cinema africano com o movimento Pan-africanista, principalmente a partir da Federação Pan-Africana de Cineastas que encabeçou a organização dos cineastas africanos comprometidos com a construção de uma nova imagem de África.

Aqui é necessário abrir um parêntese para aprofundar um pouco mais sobre este movimento e suas perspectivas, pois mais adiante perceberemos que Ousmane Sembène tecerá algumas críticas a esta organização que tanto tem relação com o cinema africano.

O movimento Pan-africanista ou Pan-africanismo é uma organização de cunho político que visa a coletividade étnico-racial, dos negros do continente e dos negros em diáspora, a valorização de uma identidade negra unificadora e a constituição de um Estado Negro Unificado. (BARBOSA, 2012)

Os primeiros ativistas que construíram as bases Pan-africanistas no século XIX eram formados majoritariamente por intelectuais ocidentais, que são Paul Cuffee, Martin Delany, Booker T. Washington, Alexander Crummel, J. A. Horton, Bishop James Johnson, Edward Blyden, Silvester Williams, entre outros, mas tem seus principais expoentes em W.E. Du Bois¹⁷ e Marcus Garvey¹⁸. (BARBOSA, 2012)

Segundo Barbosa (2012), as ideias primordiais do Pan-africanismo nesse momento inicial eram a liberdade e a integração. O debate na África girava em torno da colonização externa, e em contexto diaspórico¹⁹ o debate era a colonização interna, em outras palavras a subalternização dos negros nas sociedades nacionais americanas.

Segundo Gomes (2014), menciona que Du Bois atuou intensamente no campo do ativismo político sob a liderança do *Niagara Movement*, movimento social pela reivindicação de direitos civis afro-americanos. Ganhou notoriedade internacional através do Jornal *The Crisis* que era vinculado à Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor (NAACP), que denunciava o racismo nas Américas e o colonialismo na África. Teve participação importante na organização dos Congressos Pan-africanos entre 1919 e 1945, pois estes eventos influenciaram uma dimensão doutrinária e política deste movimento.

Os Congressos Pan-africanos tiveram algumas edições. Em Paris, no ano de 1919, em Londres, nos anos 1921 e 1923, em Nova York no ano de 1927, e em Manchester, no

¹⁷ Willian Edward Burghardt Du Bois nasceu em 1868 nos Estados Unidos. (W.E.B. DU BOIS, 2009)

¹⁸ Marcus Mosiah Garvey Jr. nasceu em 1887 na Jamaica. (MOURA, 2009)

¹⁹Diáspora africana ou somente diáspora se refere “a dispersão (tanto voluntária quanto involuntária) dos povos de ascendência africana do continente africano, especialmente a partir do século XV.” (CHRISTIAN, 2009, p. 147)

ano de 1945. Esses congressos foram continuação do trabalho político do antilhano Henry Sylvester Williams, organizador do Primeiro Congresso Pan-Africano, em Londres, em 1900. Desta forma, Du Bois e Williams podem ser considerados como os iniciadores do Pan-africanismo como movimento político. (BARBOSA, 2012)

Nesses congressos Du Bois defendia as independências nacionais africanas e a luta dos negros na América por melhores condições de vida, através do que ele denominava de “cooperativismo negro” e “solidariedade negra”. Incentivou também os estudos da África pelos próprios negros, o que viria mais tarde a ser denominado de afrocentricidade por Molefi Kete Asante²⁰. As influências de Du Bois podem ser percebidas no pensamento de diversos intelectuais africanos do Pós-Guerra como Leopold Sédar Senghor, Asikiwe Nandi, Jomo Kenyatta e Kwane N’Krumah. (BARBOSA, 2012)

Para Finch e Nascimento (2009), Du Bois foi um expoente do Pan-africanismo desde 1919, no entanto, aos poucos sua consciência política se tornava cada vez mais esquerdista. Du Bois se encontrava tensionado pelo marxismo, pelo liberalismo capitalista e pelo nacionalismo negro pan-africano, correntes estas que influenciaram o pensamento dos intelectuais negros ao longo do século XX. Vejamos a seguir:

Se o marxismo se opunha ao liberalismo capitalista, os dois hostilizavam o nacionalismo negro e o pan-africanismo. Estes eram intimamente ligados entre si, representando grande parte do pensamento afrocêntrico. Inúmeros ativistas negros, sindicalistas e intelectuais, aprenderam a dura lição de que seus companheiros de fileira ou de pena não admitiam trabalhar em benefício do trabalhador ou da população negra. [...] embora se assumissem como aliados do movimento negro, ativistas e intelectuais marxistas recusavam-se a realizar trabalhos específicos contra a discriminação racial ou a organizar a população negra para se defender politicamente como tal, alegando que isso significaria dividir a classe operária (FINCH e NASCIMENTO, 2009, p. 48).

Este panorama apresentado acima nos revela que era quase impossível um pensador negro não se alinhar à uma dessas correntes, visto que o pensamento e a ação social no mundo giravam em torno do marxismo e do liberalismo capitalista. Segundo Finch e Nascimento (2009), importante enfatizar que Du Bois mesmo adotando uma linguagem marxista nunca se afastou por completo da orientação nacionalista e Pan-africanista.

²⁰À Asante é atribuído a patente da afrocentricidade como uma proposta epistemológica, como também a idealização do primeiro programa de doutorado de Estudos Africanos na Temple University. (NASCIMENTO, 2009)

Marcus Garvey foi outro personagem fundamental desta primeira geração Pan-africanista. Ele se caracteriza muito mais como um ativista político do que um intelectual acadêmico, e seu trabalho se resume sinteticamente nas seguintes ações: “trabalhou na divulgação de ideias sobre a soberania política das nações africanas, o retorno das populações negras da diáspora à África, o valor do autoconhecimento, da pesquisa científica e da sustentabilidade econômica das organizações.” (GOMES, 2014, p. 55). Garvey ganhou notoriedade nos Estados Unidos com o seu projeto de volta à África, no qual foi inúmeras vezes maliciosamente interpretado, pois o que defendia não era a volta imediata de todos os negros de origem e dos negros diaspóricos para a África, mas a ideia de que alguns negros, em especial aqueles que possuísem conhecimentos técnicos modernos, deveriam fazê-lo, em prol do desenvolvimento do continente e de si mesmos. (BARBOSA, 2012).

De acordo com Finch e Nascimento (2009), Garvey era um anti-integralista convicto e um autêntico representante do nacionalismo e do pan-africanismo. Garvey, assim como Du Bois, mobilizava um enorme contingente de ativista e simpatizantes voltados para a valorização da identidade negra e da solidariedade entre os povos negros vítimas de racismo por todo o mundo. Em suma, o movimento pan-africanista buscava a coletividade étnico-racial e a valorização de uma identidade negra unificada.

Retornando ao cinema africano, este nasce juntamente com as lutas pela independência em andamento no continente africano desde 1950-1960. Essas lutas tinham bases na ideologia pan-africanista com o intuito de organizar essas novas nações emancipadas e a busca pela libertação total da África, que segundo M'Bokolo (2011), seria alcançada apenas através da ruptura definitiva com o sistema colonial.

Atualmente na África existem três escolas do cinema: a Lusófona, a Francófona e a Anglófona²¹. A primeira escola se refere ao cinema desenvolvido nas ex-colônias portuguesas que compreende territórios hoje pertencentes a Guiné-Bissau, Angola, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde e Moçambique. O país que teve o cinema mais desenvolvido foi Moçambique, através da ida de Jean Rouch, a convite do governo, para trabalhar na formação da nova geração de cineastas locais. Os três cineastas expoentes e

²¹ Essa divisão foi elaborada pelo cineasta do Mali, Cheick Omar Sissoko, que foi ministro da cultura do seu país e hoje é secretário-geral da Federação Pan-Africana de Cineastas. (ARAÚJO, 2015)

emergentes desse período que participaram diretamente dessa formação são: João Ribeiro, Sol de Carvalho e Licínio de Oliveira²². (ARAÚJO, 2015)

A escola Francófona tem influências sobre os territórios que foram colônias da França, atualmente Senegal, Mali, Mauritânia, Burkina-Faso, Guiné, Costa do Marfim, Níger e Benin. Nessa escola o expoente mais conhecido é Ousmane Sembène considerado o pai do cinema moderno africano que influenciou uma geração inteira, isso porque “Sembène foi aquele que montou as bases de um novo e moderno imaginário sobre a África, com uma linguagem e uma estética própria”. (ARAÚJO, 2015, p.54). Essa foi uma reação ao cinema realizado pelos irmãos Lumière que inauguraram filmes propagandísticos que difundiam valores coloniais e retratavam a África através de imagens estereotipadas, como um continente primitivo, sem cultura e bárbaro. Outro expoente dessa escola é Djibril Diop-Mambéty, também senegalês e é reconhecido e aclamado pelo seu experimentalismo e por sua narrativa não linear, seu filme mais expressivo é *Touki Bouki* de 1973. (ARAÚJO, 2015).

O cinema africano, em especial o francófono, como vimos anteriormente passa por um grande dilema. Primeiro apresentam um posicionamento político, segundo são financiados quase que exclusivamente pela França e terceiro alimentam o grande desejo de serem reconhecidos e premiados nos festivais europeus. (ARAÚJO, 2015). Essa foi uma grande empreitada realizada por Sembène, que criou algumas estratégias para driblar essa questão. Isso será melhor observado mais à frente.

Na geração pós-Sembène esse problema foi resolvido com uma parcela de cineastas fazendo cinema para atender mais o gosto popular como Cheick Fantamady Camara, Mansour Sora Wade e Mousa Sène Absa. Outro grupo manteve a tradição de um cinema político e alinhado ao pan-africanismo como Balufu Bakupa-Kayinda e Moussa Touré. E outros mesclaram a preocupação política motivadora com perspectivas e temáticas modernas que dialogassem tanto à nível nacional como internacionalmente, que são Abderrahmane Sissako e Mahamat-Saleh Haroum. (ARAÚJO, 2015).

A terceira escola é a Anglófona que tem a Nigéria e a África do Sul os países com maior destaque. A indústria cinematográfica desenvolvida na Nigéria é denominada de Nollywood, é a terceira maior do mundo, perdendo primeiramente para Hollywood dos Estados Unidos e para Bollywood na Índia, e teve início nos anos 90. O cinema

²² Outros pertencentes a esta escola são: Zezé Gamboa, Sarah Maldoror, Ruy Duarte de Carvalho e Maria João Ganga em Angola; Flora Gomes em Guiné-Bissau; Leão Lopes, Mário Cabral, Mário Almeida, Tambla Almeida, César Schofield e Júlio Silvão em Cabo Verde. (ARAÚJO, 2015)

desenvolvido na Nigéria é extremamente original no seu formato de produção e distribuição dos filmes, e é a única cinematografia em África que é inteiramente autossustentável. Em relação a produção são de baixa qualidade, a distribuição ocorre principalmente na informalidade através da venda de DVDs e o conteúdo se assemelha as histórias encontradas nas novelas produzidas no Brasil e no México, com narrativas que se aproximam do cotidiano melodramático. A produção de filmes nesse país é de mil obras por ano. A África do Sul é conhecida por ser o país mais premiado nos festivais da Europa e da América do Norte, seus filmes são geralmente ficção e seguem uma narrativa alinhada as regras hollywoodianas. (ARAÚJO, 2015).

Nesse bloco ainda há o cinema egípcio considerado o mais antigo no continente, datado do início do século XX. É importante ressaltar que mesmo o cinema no Egito e no Marrocos terem surgido antes do que no restante do continente, não retratavam a África subsaariana. É somente a partir de Sembène que se cria o cinema negro africano, que coincide com uma ânsia de elaborar uma imagem de África independente dos poderes colonialistas. (ARAÚJO, 2015).

3. OUSMANE SEMBÈNE: uma voz do cinema negro africano

“Porque eu li tudo que foi escrito sobre a África por europeus e por africanos, e em nenhum lugar ouvi a voz do povo, nem dos trabalhadores, nem dos proletariados, nem das mulheres africanas”

(Samba Gadjigo apud Victor Souza, 2013)

Intensas mudanças culturais e sociais vêm ocorrendo nas nações africanas desde as lutas pela independência. Essas reviravoltas políticas e econômicas que abalam sistematicamente o continente pode ser observado no cinema africano, que refletem em suas narrativas essas dinâmicas.

A voz de Ousmane Sembène pode ser percebida através de suas obras que ecoa uma nova forma de ver o continente africano e de ser vista por ela.

O presente capítulo tem por objetivo lançar uma perspectiva geral sobre a vida e obra do cineasta. Inicialmente apresentaremos pontos da sua trajetória que julgamos importantes para compreender seus posicionamentos políticos, sociais e culturais presentes em seus filmes. Na sequência delinearemos uma apresentação da sua filmografia com o intuito de mapear suas obras cinematográficas e formular um quadro dos assuntos trabalhados por Ousmane Sembène.

3.1 A formação de um cineasta-escritor-artista-militante.

Ousmane Sembène se definia etnicamente como “um jola com sangue lebu e amamentado por uma mãe sereh” (GADJIGO, 2010, p. 15). Essa definição de si próprio trás inúmeras informações consideráveis sobre sua formação enquanto cineasta, escritor, artista e militante, mas sobretudo de um agente nos processos de independência da África, que tinha a cultura seu ponto central de expressão.

Em concordância com o historiador David Marinho de Lima Júnior (2016) Sembène não é fruto apenas de uma resistência imposta pelo colonialismo, mas sobretudo da interação familiar e social marcadas por uma diversidade étnica presente na sua região de origem. Todas as suas relações não escapam as influências do colonialismo, é verdade, mas sua história de luta se inicia bem antes do contato colonial, “Sembène não foi uma criação colonial, mas um agente que se insere em uma tradição rebelde da região da Casamansa [...]” (JÚNIOR, 2016, p. 108-109).

Sembène nasceu em 1923 em *Casamansa*²³ uma região da cidade de Ziguinchor, localizada ao sul da Gâmbia e a norte da Guiné-Bissau. Seu pai, Moussa Sembène, era um pescador da etnia *Lebu* originário de Dacar, atual capital do Senegal e sua mãe, Ramatoulaye Ndiaye, era da etnia sereh. A cidade de Dacar, juntamente com Gorée, Rufisque e Saint Louis compunha as Quatro Comunas do Senegal, no qual todos seus habitantes eram reconhecidos como cidadãos franceses. Essa cidadania era concedida através da política dos assimilados. (JÚNIOR, 2016).

FIGURA I – REGIÃO DE CASAMANCE/ZIGUINCHOR/SENEGAL



Fonte: Mapa Grande Senegal (2004)

²³ Pode também ser encontrado a grafia *Casamance* devido a influência francesa na região a partir do século XIX. (JÚNIOR, 2016)

Devido a seu pai, Sembène possuía a cidadania francesa e o fato de *Casamansa* não ter o mesmo status compartilhados pelas Quatro Comunas do Senegal revela muito sobre a longa história de resistência presentes na região.

Com a chegada dos portugueses no final do século XV a região foi batizada de *Casamansa* devido ao rio denominado de *Casa Mansa* que passava nas localidades. A região era próspera e cosmopolita e atraía tanto agricultores como comerciantes que chegavam pelo rio. Muitos grupos étnicos se estabeleceram no local e assim deu-se início o contato e trocas entre os portugueses e os povos que ali habitavam, revelando uma diversidade presente na região que, importante ressaltar, nunca foi um empecilho para o seu desenvolvimento (JÚNIOR, 2016).

Com o passar dos anos os conflitos foram aparecendo e se intensificando. Os habitantes de *Casamansa* sempre prezaram pela sua autonomia e a região foi marcada inicialmente pela luta contra o Império do Mali, na sequência os portugueses, mais tarde os franceses e até mesmo contra o Senegal. Após Portugal, a França ocupou a região no início de 1886 anexando *Casamansa* à colônia de Senegal e o processo de resistência da região foi retaliada com muito massacres. A brutalidade teve continuidade com os movimentos separatistas no pós-independência que estão em atividade até os dias atuais²⁴. (JÚNIOR, 2016).

Essa tradição de resistência é em grande parte devido as características do grupo étnico mais importante da região, os *jolas* (também grafados como *djola* ou *joolas*), primeiro que eles nunca foram orientados por um regime monárquico e segundo nunca tiveram a experiência de uma organização centralizada (GADJIGO, 2010)

A cidade de Ziguinchor, desde a década de 1920, além dos *jolas* era composta por vários outros grupos étnicos, com uma variada presença religiosa e cultural. O pai de Sembène, como mencionado, era *Lebu* e também trazia um legado de luta e resistência, pois segundo Gadjigo (2010), essa etnia reivindica para si uma tradição de resistência à autoridade, valorizando sua autonomia em detrimento de sua prosperidade econômica.

Moussa Sembène era crítico da presença colonial no país, pois mesmo tendo o reconhecimento de um cidadão francês se recusava a aceitar empregos que lhe concedesse certa vantagem devido a esse fato. De acordo com Gadjigo (2010), quando o jovem

²⁴ O *Mouvement des forces démocratiques de Casamance* (MFDC) está atuante na região até os dias de hoje. (JÚNIOR, 2016). Mais informações sobre esses conflitos ver: GOLÇALVES, Adelto. *Casamansa, um grito de liberdade sufocado*. **Revista Fórum**. São Paulo, ano 4, nº 39, junho 2006, pp. 42-43.

Sembène foi expulso da escola por ter revidado uma agressão feita por um professor francês, Moussa defendeu o menino dando razão a ele.

Devido ao aprendizado com o pai, o contato diário com a diversidade presentes em Ziguinchor e com seu ímpeto de um autêntico *lebu*, Ousmane Sembène teve sua formação política iniciada bem antes do contato com os processos de luta contra o colonialismo, antes mesmo da percepção do racismo que permeavam sua existência e posteriormente sua filiação a uma corrente política que tinham como orientações a luta de classe. (JÚNIOR, 2016).

Em 1938 Sembène se mudou para Dacar e completou seu ensino escolar e é nesse período que ele teve seu primeiro contato com o cinema. Frequentar as salas de cinema em Dacar era um fenômeno de segregação, visto que acessar esses espaços requeria uma condição financeira compatível, porém o jovem que se encontrava excluídos desses lugares sempre encontrava uma forma de burlar o controle e entrar clandestinamente. (JÚNIOR, 2016)

Além de trabalhar como mecânico e pedreiro, no campo religioso Sembène integrou a comunidade muçulmana, relação esta que estará bastante marcada em suas obras. Segundo Gadjigo (2010) as etnias *Balantas*, *Manjaks* e *Mancagnes* da Guiné-Bissau também eram atraídos para a cidade Ziguinchor, porém a complexidade cultural da região é devida as populações expansionistas vindas do norte e do leste, como é o caso do marabu-conquistador Fodé Kaba que impôs o Islã e o cultivo de amendoim na terra do *Jolas*, com a concordância explícita dos franceses.

Entre os anos de 1943 e 1944, motivado pelo sentimento de dívida com os franceses impressos pela política indigenista, Sembène se alistou ao corpo de Atiradores Senegaleses, parte integrante do exército francês. Nesse período o jovem aprendeu no exército o que era racismo e observou de perto os mecanismos do colonialismo, nas próprias palavras do cineasta, interpretados por Gadjigo (2010, p. 60) “A escola não me ensinou nada, eu devo tudo à guerra”. Ainda relata que antes da sua ida para Dacar e de seu alistamento não tinha adquirido consciência da existência da segregação racial.

A sua ideia de dívida com a França aos poucos vai perdendo força, e em 1946 Sembène sai do exército e entra nos sindicatos em Dacar. Desfeito os laços com a religião mulçumana, ressentido com a falta de reconhecimento dos soldados negros na guerra por parte dos franceses, as inúmeras experiências de racismo no exército e com o episódio do

Massacre de Thiaroye²⁵, o sentimento anticolonial vai ganhando forma. Concomitantemente Sembène se politizava lendo diligentemente o *Le Jeune Sénégal*²⁶. (JÚNIOR, 2016).

No mesmo ano, em busca de novas oportunidades de emprego, Sembène vai para Marcelha e inicia o trabalho de estivador. Nesse período manteve-se ativo no sindicato e em 1950 filou-se ao Partido Comunista Francês.

É em 1950 que começa a ter contato com a literatura e a escrever seus livros²⁷. É no movimento sindical que ele tem acesso à literatura e nesse contato observa que nas bibliotecas não havia literatura direcionada para os imigrantes africanos, apenas literatura europeia, é nesse contexto que sua criatividade é acionada, bem longe da África. Como afirma Gadjigo (2010, p. 109):

Na Marselha pós-guerra, Sembène encontrou no Vieux Port a chave que abriria as comportas de sua criatividade subversiva: militância operária na CGT, por meio da qual ele se aproximou da esquerda comunista e do humanismo socialista, mais tarde presentes na obra literária e cinematográfica do, agora formado, artista-militante.

Sua criatividade canalizada para a arte demonstra como resistiu as políticas assimilacionistas do colonialismo francês, no qual muitos africanos se encontravam imersos. O futuro cineasta desenvolveu uma profunda e radical resistência à identidade francesa, e a que ele reivindicava era de estivador, africano e negro, exatamente nessa ordem. (JÚNIOR, 2016).

Sembène defendia que a questão de classe era o caminho para a revolução, não o único, mas o principal. Essa era a sua crítica central ao movimento da *Négritude*, no qual concebiam todos os movimentos a partir da identidade racial. Ele defendia que a questão racial não deveria perder de vista a questão de classe, ideia diferente dos escritores da *Négritude*, que “tinham por proposta definir o mundo, a estética, a cultura e a ‘raça’ negra, sem necessariamente falar do contexto de exploração e opressão no qual esta literatura estava inserida.” (JÚNIOR, 2016, p.113)

²⁵ Massacre realizado dia primeiro de dezembro de 1944 contra atiradores de elite senegaleses. A execução de 38 atiradores foi arquitetada pelas tropas coloniais diante do pedido dos atiradores na melhoria de condições. (BAH, 2017)

²⁶ Jornal de caráter anticolonialista editado por Pape Guèye Sarr. Cf (GADJIGO, 2010, p.76).

²⁷ *Le Docker Noir* (1956) é seu primeiro livro que conta sua experiência enquanto estivador na França. *Ô pays, mon beaupeuple!* (1957) e *Les Bouts de bois de Dieu* (1960), foram os primeiros livros de um escritor a descrever uma greve de operários na África em que eles não se encontram em um estado de vítimas, mas de agentes do processo. (JÚNIOR, 2016)

Esse posicionamento e visão de mundo derivava da sua formação política feita no sindicato, da sua vivência como estivador e africano em contexto de imigração. Nesse quadro, para Sembène a condição material do negro reforçava o racismo, logo somente a solidariedade racial não superava as condições precárias dos trabalhadores de origem africana. (JÚNIOR, 2016).

Outra crítica ao movimento *Négritude* era que sua literatura era direcionada ao público europeu e a um grupo restrito da intelectualidade africana. Esse direcionamento era contrário as ideias do escritor, que mais tarde se tornou cineasta, por acreditar que a linguagem falada e em movimento alcançava mais do que um grupo limitado de intelectuais. (JÚNIOR, 2016)

Apesar dessas críticas, Sembène reconhecia que o movimento abriu caminhos ao representar uma ruptura importante ao positivar pela primeira vez a noção de negritude. As observações mais duras eram direcionadas Léopold Sédar Senghor (1906-2001), que foi presidente do Senegal por 20 anos (1960-1980) e que o futuro cineasta considerava como um bom homem francês. Senghor era a personificação do surgimento de uma elite africana que ainda continha resquícios da colonização. As críticas a essa nova elite é objeto em alguns filmes de Sembène. (JÚNIOR, 2016).

O pan-africanismo praticado por Sembène era alinhado a uma vertente mais marxista do movimento, apesar de suas críticas também se direcionarem a esse seguimento, seus maiores questionamentos eram destinados à vertente dos nacionalistas. Ele considerava que a sua condição africana era mais eficaz na luta contra o colonialismo do que sua condição racial. De um modo simplificado, o cineasta acreditava que não poderia haver a união de todos os negros do mundo, como defendia o pan-africanismo nacionalistas, mas a união dos africanos. Outro aspecto relevante é que Sembène não buscava uma identidade única africana, mas acreditava no pan-africanismo que reconhece na África a sua pluralidade e encontra nessa pluralidade sua força. (JÚNIOR, 2016)

Sembène se desligou do Partido Comunista Francês em 1960, bem como abandonou a militância via partido e se concentrou na luta através da arte. Neste mesmo ano, com a independência de Senegal, decidiu ir estudar cinema da antiga União Soviética com o cineasta russo Mark Donskoy. O diretor russo era ex-integrante do Exército Vermelho e sua concepção de cinema foi bastante influenciada pelas diretrizes do Partido Comunista da União Soviética. (JÚNIOR, 2016).

Da mesma forma que Sembène tinha uma postura contrária ao colonialismo e a cultura europeia, crítico perante ao marxismo, firme frente ao movimento da *Négritude*,

também se posicionava decididamente sobre as influências da concepção de Donskoy. Um dos valores do diretor senegalês é a visão própria que tem sobre o cinema, “sua obra cinematográfica surge com uma nova proposta estética e uma concepção particular de arte”. (JÚNIOR, 2016, p. 119).

Sembène acreditava em um cinema com função social, para ele sua arte é um meio de transformar a realidade e o cinema mais que a literatura possibilitava o alcance desse objetivo. Nas palavras do próprio cineasta, interpretadas por Júnior (2016, p. 118).

Eu considero o cinema principalmente como um instrumento político de ação. Eu defendo, como eu sempre disse, o marxismo-leninismo. Sou a favor do socialismo científico. No entanto, como eu sempre continuo a especificar, eu não sou do “realismo socialista”, nem sou por um “cinema de sinais” com slogans e demonstrações. Para mim, cinema revolucionário é outra coisa. Mesmo assim eu não sou ingênuo a ponto de acreditar que eu poderia mudar a realidade senegalesa com apenas um filme. Por outro lado, se nós conseguíssemos juntar um grupo de cineastas, no qual todos fizessem um cinema dirigido na mesma direção, acredito que assim podíamos influenciar um pouco os destinos do nosso país.

Sembène em suas falas sempre tentou evidenciar que não tinha livre influência do socialismo realista, e acreditava que um verdadeiro cinema revolucionário é livre do didatismo, como a visão paternalista das metrópoles colonizadoras defendiam. Ele buscava sensibilizar seu público, instigá-los a refletir, a se posicionarem e agirem.

3.2 Filmografia

Como previamente mencionado, o interesse neste item é apresentar a filmografia de Ousmane Sembène, com os dados técnicos de cada filme, a sinopse e ao final um balanço das temáticas tratada neles. O esforço aqui é o de mapear e concentrar essas informações com o intuito de facilitar o conhecimento e o acesso do leitor e principalmente desvelar uma dinâmica singular do continente negro e do cinema africano através das obras deste cineasta. Este mapeamento nos ajudou a determinar a obra em análise no capítulo 5, de acordo com os temas mais recorrentes.

A breve metodologia estabelecida neste item foi, a partir da apresentação de cada filme, elencamos algumas temáticas tratadas na filmografia do cineasta. Os temas listados previamente estão fundamentados na classificação realizada pelo crítico Guy Hennebelle, que em 1978 sistematizou os principais temas do cinema africano, e do cineasta brasileiro e reconhecido pesquisador do cinema africano Joel Zito de Araújo. Isso é possível porque Sembène inaugurou temáticas que viriam a ser abordadas por outros cineastas no pós-

independência, que segundo Araújo (2015), foram denominadas de geração pós-Sembène.

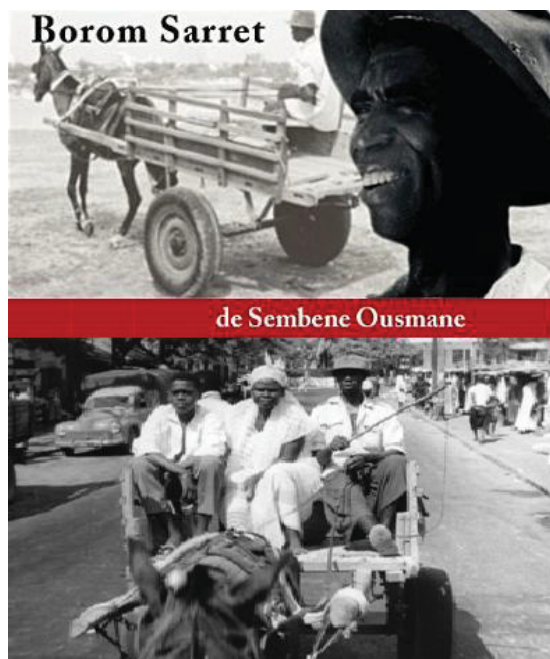
As temáticas pré-estabelecidas que serão visualizadas ao longo da exposição são:

1. Crítica ao sistema colonial
2. Crítica a burguesia africana
3. Imigração
4. Situação da mulher africana
5. Religiosidade

O cineasta produziu onze filmes sendo dois curtas-metragens *Borom Sarret* e *Niaye* e nove longas-metragens *La noire de...*, *Mandabi*, *Emitaï*, *Xala*, *Ceddo*, *Camp de Thiaroye*, *Guelwaar*, *Faat Kinè* e *Moolaadè*. A seguir serão apresentados todos os filmes em ordem cronológica. Todos eles se passam em Senegal, com exceção de *Moolaadè* que foi gravado em Burkina Faso. Ao final do capítulo sintetizamos o mapeamento dos filmes e suas temáticas em um quadro.

3.2.1 *Borom Sarret*

FIGURA II – CAPA DO FILMES *BOROM SARRET*



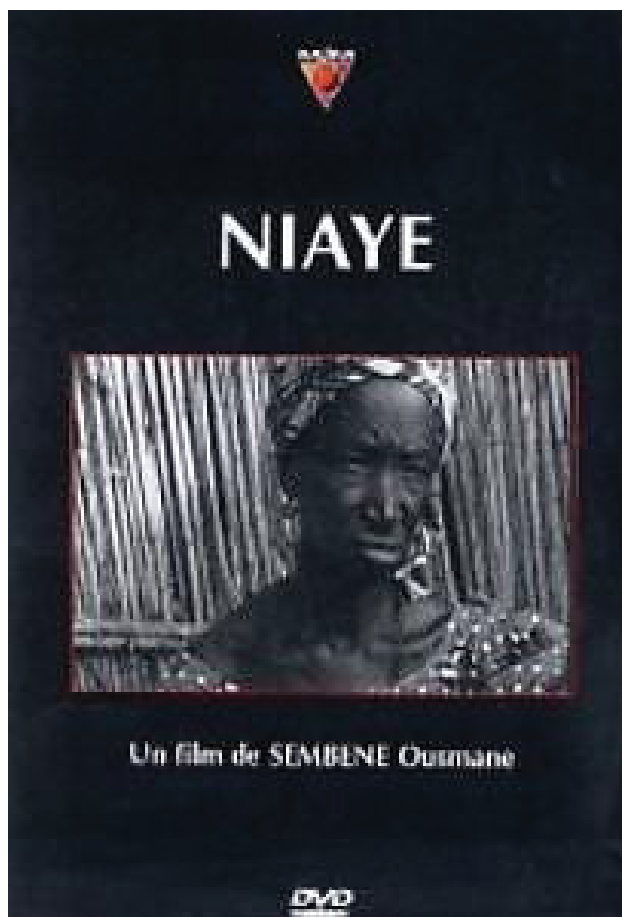
Fonte: CINE ÁFRICA (2019)

| FICHA TÉCNICA |
|---|
| <p>Duração: 19 min</p> <p>Ano de produção: 1963</p> <p>Elenco: Ly Abdoulay, Melle N'Diaye e Albourah.</p> <p>Fotografia: Christian Lacoste.</p> <p>Edição: André Gaudier.</p> <p>Produção: Les Films Dominev e Les Actualités Françaises.</p> <p>País de origem: Senegal.</p> <p>Idioma: Francês.</p> <p>Cor: Preto e Branco.</p> <p>Gênero: Drama.</p> |

| SINOPSE |
|--|
| <p><i>Borom Sarret</i> traz a história do cotidiano de um homem que mora em um vilarejo em Senegal e trabalha como carroceiro. Sua fé em Alá o faz acreditar diariamente que sua situação de pobreza e de sua família irão melhorar. O protagonista faz pequenos transporte dentro do vilarejo e muitas vezes leva golpes dos usuários do transporte, que o deixa de pagar. Entre as pessoas que ele encontra, há um homem que vai levar seu filho morto ao cemitério, porém este não pode entrar pois não possui os papéis corretos da criança, o carroceiro então abandona o corpo no chão e o deixa lamentando sua perda. Outra pessoa é um homem que quer ir até o planalto, parte central da cidade. Logo o protagonista fica excitante afirmando não ter permissão para ir ao centro da cidade, pois é barrada a circulação de animais. No entanto, o homem ao mostrar suas condições financeiras ao carroceiro, este aceita fazer o transporte. Já no centro o carroceiro é parado por um guarda que o trata rispidamente, ordena descer da carroça e apresentar os documentos, ao fazer isso ele deixa cair uma medalha que o representante da lei pega como pagamento da multa e em seguida manda o protagonista ir embora rápido. Após ter a carroça apreendida, o carroceiro segue para a casa, acompanhado apenas pelo seu cavalo e sem seu principal meio de sobrevivência.</p> |

3.2.2 *Niaye*

FIGURA III – CAPA DO FILMES *NIAYE*



Fonte: CINE ÁFRICA (2019)

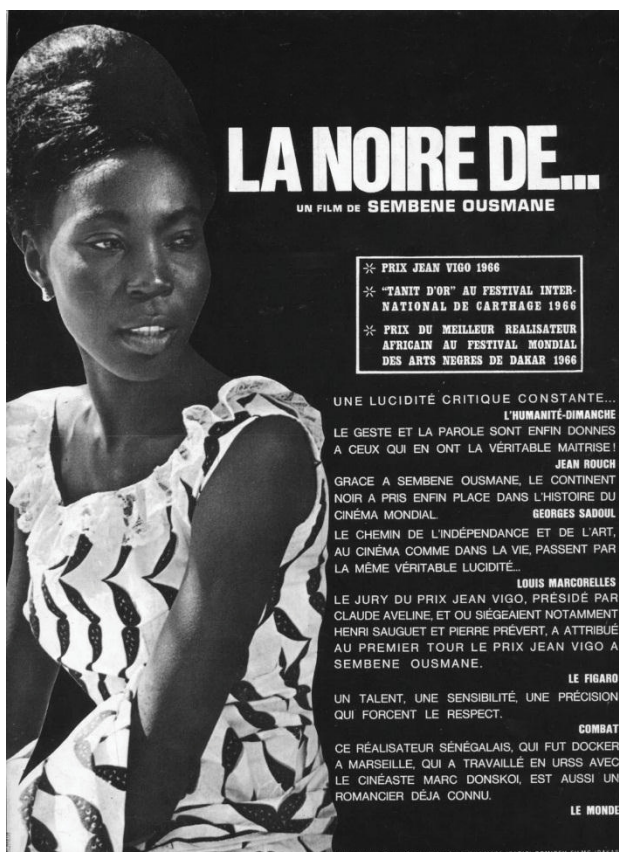
| FICHA TÉCNICA |
|---|
| Duração: 35 min |
| Ano de produção: 1964 |
| Elenco: Serigne Sow, Astou Ndiaye, Mame Dia, Moudou Sene. |
| Fotografia: Georges Caristan. |
| Edição: André Gaudier. |
| Produção: Filmi Domirev e Les Actualités Françaises. |
| Trilha Sonora: Fatou Casset e Keba Faye. |
| País de origem: Senegal. |
| Idioma: Francês. |
| Cor: Preto e Branco. |
| Gênero: Drama. |

SINOPSE

A história de *Niaye* se passa em uma aldeia no interior de Senegal e é narrada por Gdetié, o griô da comunidade. A trama gira em torno do fato do chefe da aldeia, Papa Guedj Diop, ter engravidado sua própria filha e diante da desonra, a sua esposa Ngoné War, se suicida. Essa personagem é cobrada pela aldeia pelo fato de seu marido ser incestuoso, enquanto ele segue liderando a aldeia sem maiores consequências. Tanor, o primogênito, que passou oito anos servindo o exército francês, retorna a aldeia, porém este apresenta sinais de loucura. Todos esperam ansiosos por ele, mas diante dos surtos, ficam escandalizados. Modou, irmão do líder da aldeia, utiliza-se da loucura de Tanor para o incentivar a matar o próprio pai. O enredo se encerra com o assassinato de Papa pelo filho Tanor, com Madou assumindo a liderança, com o suicídio de da mãe Ngoné, e com a expulsão da filha e do seu bebê da aldeia, que seguem juntos sem um destino certo.

3.2.3 *La noire de...*

FIGURA IV – CAPA DO FILMES *LA NOIRE DE...*



Fonte: CINE ÁFRICA (2019)

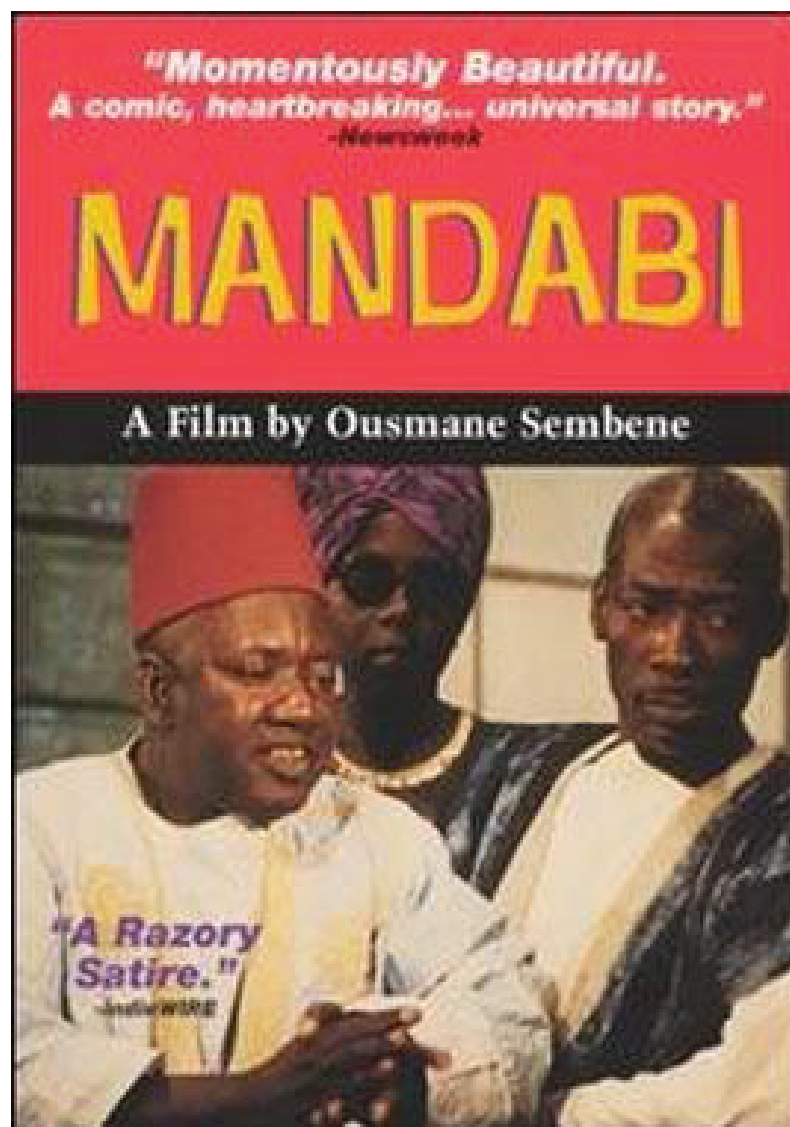
| FICHA TÉCNICA |
|--|
| <p>Duração: 65 min</p> <p>Ano de produção: 1966</p> <p>Elenco: Mbissine Thérèse Diop, Anne-Marie Jelinek, Robert Fontaine, Momar Nar Sene, Ibrahima Boy, Bernard Delbard, Nicole Donati e Raymond Lemerli.</p> <p>Fotografia: Christian Lacoste.</p> <p>Edição: André Gaudier.</p> <p>Produção: Filmi Domirev e Les Actualités Françaises.</p> <p>Trilha sonora: Air populaire senégalais.</p> <p>País de origem: Senegal.</p> <p>Idioma: Francês e Wolof.</p> <p>Cor: Preto e Branco.</p> <p>Gênero: Drama.</p> |

| SINOPSE |
|--|
| <p>Este longa-metragem tem como enredo central a história de Diouana, uma jovem senegalesa que foi levada à França pelos patrões que a empregavam em Dacar. Atraída com promessas de ter uma boa vida, em um país primeiro mundista, pelas belas vestimentas, os cafés e passeios, Diouana que trabalhava como babá vai para a França na perspectiva de encontrar esse panorama, porém, quando em solo estrangeiro a relação com os patrões ganha outras configurações iniciando os seus dias de terror. Em Dacar, no intuito de colaborar com as despesas de casa, Diouana sai em busca de emprego. Passa por diversas casas até ser orientada por um pretendente da existência de uma praça central onde mulheres ficam à espera de possíveis patrões. É nessa praça que a personagem fica afinco, dia após dia, na espera de um serviço, até ser contratada como babá. Quando é levada para França realiza todos os trabalhos relacionado com os cuidados da casa, não cuida das crianças, não tem permissão para sair da residência, não recebe salário e não tem nenhum contato com sua família em Dacar. Esses novos fatos a deixa bastante desanimada e triste, se questiona sobre sua existência, sua nova relação com os patrões e até mesmo da ideia de imigração que tanto a fascinava. O enredo se encerra com o suicídio de Diouana e a ida do seu patrão até sua aldeia em</p> |

Dacar para comunicar sua morte e pagar à sua família todo trabalho prestado pela personagem, no entanto a mãe da personagem recusa o dinheiro.

3.2.4 *Mandabi*

FIGURA V – CAPA DO FILME *MANDABI*



Fonte: CINE ÁFRICA (2019)

FICHA TÉCNICA

Duração: 90 min

Ano de produção: 1968

Elenco: Makhouredia Gueye, Ynousse N'Diaye, Isseu Niang, Serigne N'Diayes, Serigne Sow, Mustapha Ture, Farba Sarr e Moudoun Faye.

Fotografia: Paul Soullignac.

Edição: Gillou Kikoine.

Produção: Filmi Domirev e Comptoir Français du Film Production.

Som: Henry Moline.

País de origem: Senegal.

Idioma: Wolof.

Cor: Cor.

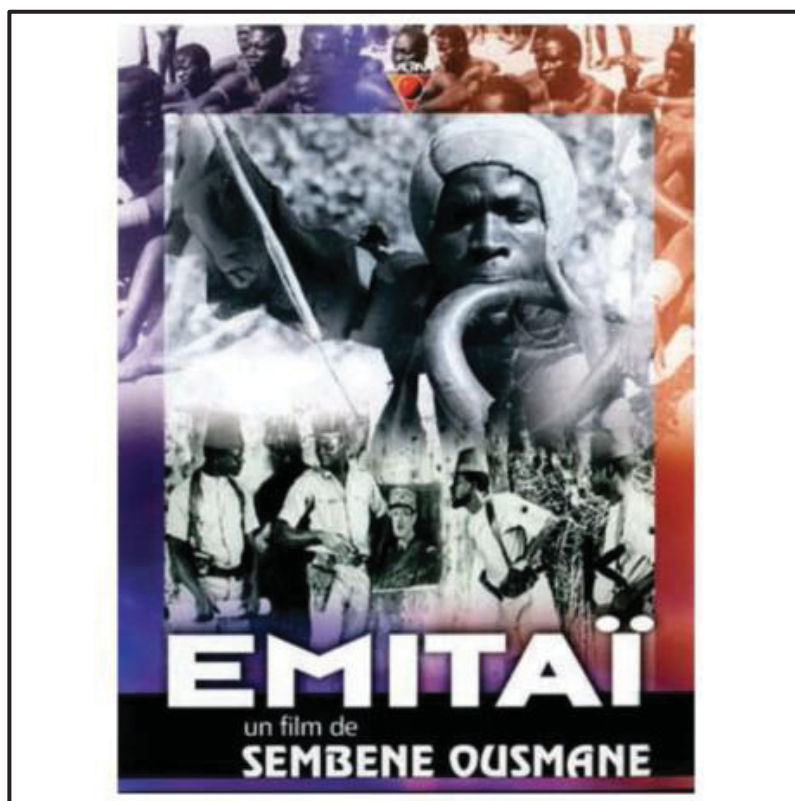
Gênero: Drama.

SINOPSE

Mandabi traz a história de Ibrahim, um muçulmano de vida simples, desempregado, casado com duas mulheres e que possui sete filhos. A trama gira em torno de uma ordem de pagamento que o protagonista recebe de seu sobrinho que mora em Paris. Ibrahim deve guardar parte do ordenado para o sobrinho e entregar a outra parte para sua irmã, porém mesmo antes de descobrir que o dinheiro não era para si ele gasta parte do pagamento. Durante todo o filme Ibrahim encontra dificuldades para retirar o dinheiro, devido à falta de documento de identidade, necessário para pegar a ordem de pagamento. O protagonista se apresenta como um homem bom e honesto, que ajuda a todos quando pode, e também é um indivíduo que é facilmente enganado pelas outras pessoas, amigos se aproximam dele com interesse em seu dinheiro, assim como desconhecidos que descobrem que ele irá receber uma ordem. O enredo se encerra com um empresário senegalês que prometeu ajudar Ibrahim, no entanto, além de dar um golpe roubando a ordem de pagamento vende a casa do protagonista. Este segue sem dinheiro e agora sem casa.

3.2.5 *Emitai*

FIGURA VI – CAPA DO FILMES *EMITAI*



Fonte: CINE ÁFRICA (2019)

FICHA TÉCNICA

Duração: 103 min

Ano de produção: 1971

Elenco: Robert Fontaine, Michel Remaudeau e Pierre Blanchard.

Fotografia: Michel Remaudeau.

Edição: Gilbert Kikone.

Produção: Filmi Domirev.

Trilha sonora: Manu Dibango.

País de origem: Senegal.

Idioma: Francês e Wolof.

Cor: Cor.

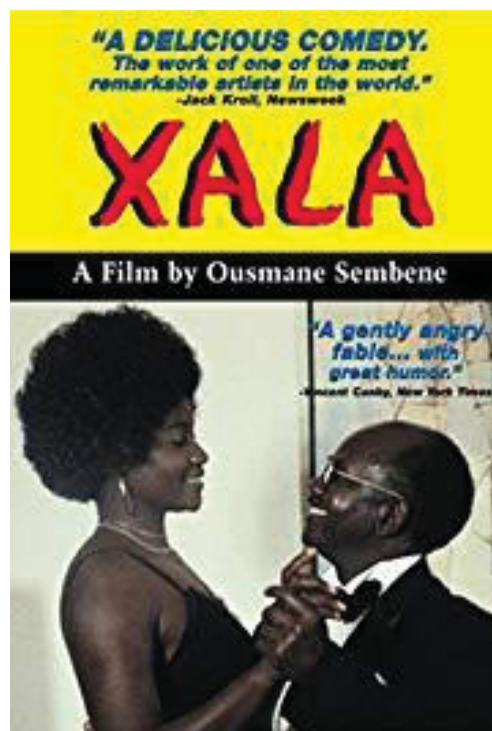
Gênero: Drama.

SINOPSE

Este longa-metragem conta a história do grupo étnico *dioulas*, habitantes de um vilarejo em *Casamansa*, interior de Senegal. O filme se passa no final da II Guerra Mundial em 1942, no governo Vichy, no qual os jovens do local eram recrutados para compor o exército francês e eram enviados a força para o front franco-alemão. A primeira cena traz a captura de homens do vilarejo e em uma delas o pai é usado como isca para atrair o filho, que caso não aparecesse o pai seria enviado para a prisão. Um dos mecanismos utilizados nesse recrutamento, além do uso da força, é a sensibilização dos jovens através de discursos do mérito na participação da guerra, do reconhecimento e do orgulho que seus pais sentirão, uma vez que estes também defenderam a França na Primeira Guerra Mundial. Como forma de imposto todo o arroz no vilarejo é requisitado pela França, porém as mulheres decidem resistir e como forma de protesto pela captura dos homens escondem a colheita e se negam a entregar. No final a crueldade do exército é explícita, pois diante da entrega de todo o arroz os homens da aldeia são fuzilados mesmo assim.

3.2.6 *Xala*

FIGURA VI – CAPA DO FILMES *XALA*



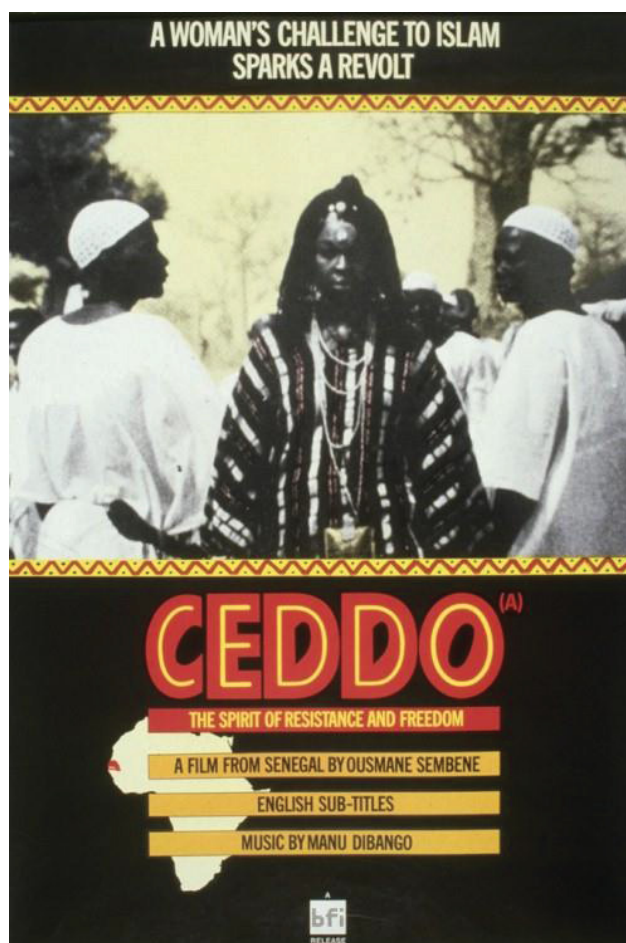
Fonte: CINE ÁFRICA (2019)

| FICHA TÉCNICA |
|---|
| <p>Duração: 123 min</p> <p>Ano de produção: 1975</p> <p>Elenco: Douta Seck, Makhouredia Gueye, Seun Samb, Tierno Leye e Younous Seye.</p> <p>Fotografia: Georges Caristan.</p> <p>Edição: Florence Eymon.</p> <p>Produção: Filmi Domirev e SNCP.</p> <p>Trilha sonora: Samba Diabara Samb.</p> <p>País de origem: Senegal.</p> <p>Idioma: Francês e Wolof.</p> <p>Cor: Cor.</p> <p>Gênero: Comédia.</p> |

| SINOPSE |
|--|
| <p>Nas primeiras cenas aparece um grupo de africanos com vestimentas tradicionais expulsando da Câmara do Comércio os atuais dirigentes do país (senhores brancos e de terno) sob o lema de os próprios africanos que devem governar suas terras. Do lado de fora a população comemora. Há um corte temporal no filme e a cena seguinte são senhores brancos de terno carregando uma maleta de dinheiro. Eles entram na Câmara e encontrar o mesmo grupo de africanos, mas agora usando ternos e se comportando como os homens brancos. Os novos governantes abrem as maletas, aceitam o suborno e sorriem. Com esse dinheiro um dos ministros, o El Hadji se casa com uma terceira esposa e é a partir daí que se desenrola toda a trama. Devido a um golpe dado pelo protagonista anos antes para conseguir dinheiro, ele é acometido por um <i>xala</i>. Esse feitiço atinge inicialmente a virilidade do protagonista, mas se desdobra em seus negócios o fazendo perder tudo que tinha. No final El Hadji recebe uma lição, pois para se livrar do <i>xala</i> tem que se despir e deixar que todos que ele causou mal cusпам nele.</p> |

3.2.7 *Ceddo*

FIGURA VII – CAPA DO FILMES *CEDDO*



Fonte: CINE ÁFRICA (2019)

FICHA TÉCNICA

Duração: 120 min

Ano de produção: 1977

Elenco: Tabata Ndiaye, Mamadou Ndiaye Diagne, Mamadou Dioum, Mustapha Yade.

Fotografia: Georges Caristan, Orlando Lopez, Bara Diokhane, Seydina O. Gaye.

Edição: Florence Eymon, Dominique Blain.

Produção: Filmi Domirev.

Som: El Hadji Mbow e Moustapha Gueye.

País de origem: Senegal.

Idioma: Francês, Wolof e Árabe.

Cor: Cor.

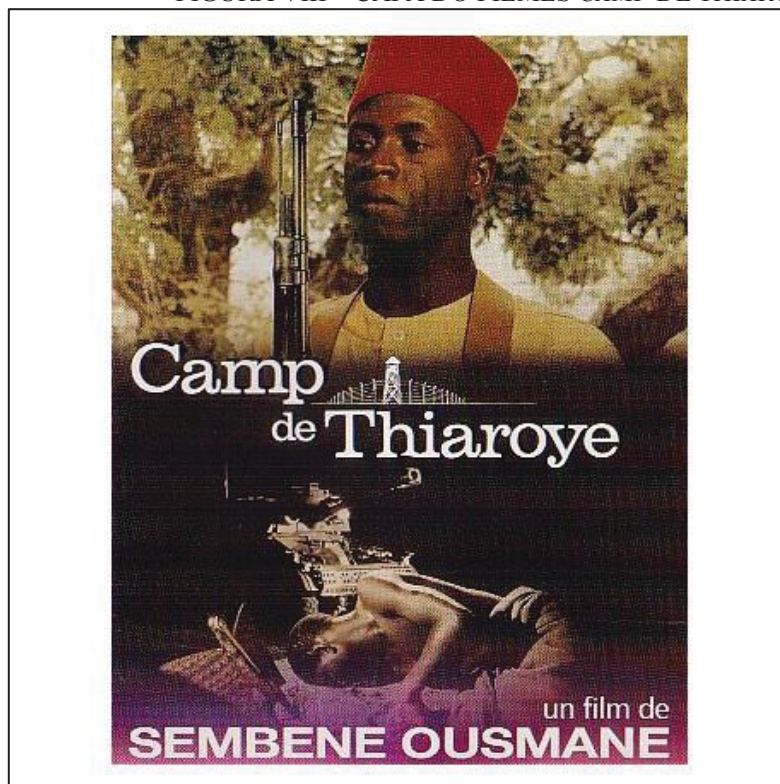
Gênero: Drama.

SINOPSE

Em uma aldeia no Senegal a cultura e as tradições são ameaçadas por três forças: o islamismo, o catolicismo e o comércio ilegal. O rei Demba se converte ao islã, porém um grupo de pessoas da aldeia denominados de *ceddo*, que significa aqueles que resistem, se opõem a conversão e querem preservar suas tradições. Em protesto um *ceddo* sequestra Dior Yacine, a filha do rei, que reivindica que os não convertidos parem de ser perseguidos e mortos, iniciando assim uma guerra civil. O líder religioso católico tem muitas influências no comércio ilegal, que é a venda de pessoas escravizadas em troca de armamento, munição e álcool. O líder religioso islâmico tem influências diretas sobre o rei, participando diretamente dos conselhos que decidem todos os aspectos referentes a aldeia, tanto que o rei sofre um golpe do líder islâmico que toma seu trono. Após muitas mortes, a filha do rei é trazida de volta a aldeia, iniciando uma nova guerra de reconquista no governo da aldeia que foi tomado de seu pai.

3.2.8 *Camp de Thiaroye*

FIGURA VIII – CAPA DO FILMES *CAMP DE THIAROYE*



Fonte: CINE ÁFRICA (2019)

| FICHA TÉCNICA |
|---|
| <p>Duração: 147 min</p> <p>Ano de produção: 1987</p> <p>Elenco: Sane, Mohamed Dansoko Camara, Sikiri Bakara, Jean Daniel Simon, Pierre Orma.</p> <p>Fotografia: Smail Lakhdar-Hamina.</p> <p>Edição: Mustafa Bem Jemja, Ouzid Dahmane, Mamadou Mbengue.</p> <p>Produção: Filmi Domirev, SNCP, SATPEC, ENAPROC e Filmi Kajoor.</p> <p>Som: Ismael Lo.</p> <p>País de origem: Senegal.</p> <p>Idioma: Francês e Wolof.</p> <p>Cor: Cor.</p> <p>Gênero: Drama.</p> |

| SINOPSE |
|---|
| <p><i>Camp de Thiaroye</i> é baseado no Massacre de Thiaroye que ocorreu no Senegal em 1944 contra atiradores senegaleses. O filme narra esse episódio de guerra da perspectiva dos soldados africanos que lutaram pelo exército francês na Segunda Guerra Mundial. O enredo inicia com a volta dos soldados senegaleses ao país após o término da guerra. Eles são encaminhados para os acampamentos e aguardam o momento de serem liberados. Um dos protagonistas é Aloy Diatta, um sargento senegalês que foi educado em Paris e é admirador da cultura europeia, é casado com uma francesa, além de falar francês e inglês fluentemente. Essa condição lhe garantiu uma posição diferenciada dos outros soldados junto ao exército francês, no entanto que ele se torna mais tarde um líder. Ele é um personagem dividido entre sua admiração pela Europa e a vontade de voltar ao Senegal e lutar contra a exploração europeia. No acampamento tudo estava em ordem até os soldados começarem a reclamar da comida servida e do tratamento dispensados a eles. A resposta de um dos generais é que as melhores carnes eram reservadas aos oficiais brancos. Tudo piora quando os soldados senegaleses descobrem que receberam apenas metade do pagamento e resolvem invadir e sequestrar um general francês, iniciando um motim. A rebelião termina quando o general dá sua palavra de que será feito todo o pagamento aos soldados, naquela noite</p> |

eles comemoram a conquista, porém na madrugada o exército francês invade o acampamento e matam todos os soldados senegaleses.

3.2.9 *Guelwaar*

FIGURA IX – CAPA DO FILME *GUELWAAR*



Fonte: CINE ÁFRICA (2019)

FICHA TÉCNICA

Duração: 115 min

Ano de produção: 1992

Elenco: Omar Seck, Ndiawar Diop, Mame Ndombe Diop, Isseu Niang, Miriam Niang, Tierno Ndiaye.

Fotografia: Dominique Gentil.

Edição: Marie-Aimée Debril.

Produção: Filmi Domirev, Galatée Films, FR 3 Film Production, Channel Four, WDR.

Som: Baaba Maal.

País de origem: Senegal.

Cor: Cor.

Gênero: Drama.

SINOPSE

O enredo é sobre o destino do corpo de um cristão e ativista político, Pierre Henry Thioune Guelwaar, que foi enterrado por engano em um cemitério muçulmano. Guelwaar supostamente foi assassinado em decorrência de seus posicionamentos políticos, pois expunha os efeitos negativos da ajuda internacional ao seu país e incitava o povo a se rebelar. A questão do filme começa quando o cadáver de Guelwaar desaparece misteriosamente da casa funerária da cidade. Barthalemy, seu filho mais velho, chama a polícia. O oficial Gora, um muçulmano, é encarregado de fazer as investigações. As tensões na cidade aumentam à medida que os rumores explodem sobre o motivo do desaparecimento do cadáver. Porém, o oficial descobre que o corpo de Guelwaar foi acidentalmente enterrado em um cemitério muçulmano e seu desaparecimento não tinha nada a ver com diferenças ideológicas. A trama se desenrola ainda mais a partir dos familiares de Guelwaar, que são católicos e querem o corpo do defunto para fazer o seu enterro de acordo com a religião, porém os muçumanos se recusam a entregar o cadáver.

3.2.10 *Faat Kiné*

FIGURA X – CAPA DO FILMES *FAAT KINÉ*



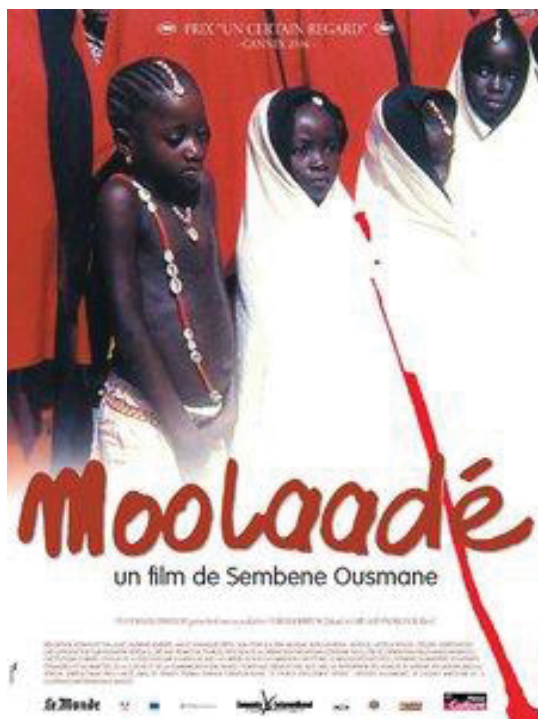
Fonte: CINE ÁFRICA (2019)

| FICHA TÉCNICA |
|---|
| <p>Duração: 120 min</p> <p>Ano de produção: 2000</p> <p>Elenco: Venus Seye, Mame Ndioumbé, Ndiagne Dia, Mariama Balde, Awa Sene Sarr e Tabata Ndiaye.</p> <p>Fotografia: Dominique Gentil.</p> <p>Edição: Kahena Attia-Riveil.</p> <p>Produção: Filmi Domirev, Agence de la Francophonie, Canal + Horizon.</p> <p>Trilha sonora: Yandé Codou Sene.</p> <p>País de origem: Senegal.</p> <p>Cor: Cor.</p> <p>Gênero: Drama.</p> |

| SINOPSE |
|--|
| <p>O enredo em tela traz a história da personagem Faat Kiné, uma mulher solteira que cria seus dois filhos sozinha. A narrativa é ambientada em Dacar e mostra um país pós-colonial envolta com todas as suas contradições de pobreza, riqueza, tradição e modernidade. A personagem que engravidou do seu primeiro filho na faculdade foi expulsa de casa pelo seu pai e, em um ato de repúdio tentou atear fogo em Faat Kiné, que ficou com graves queimaduras pelo corpo. Seu segundo filho nasceu de um relacionamento com um homem que lhe roubou todas as economias e fugiu do país. Ao longo do filme a personagem constantemente volta suas lembranças ao passado, resgatando memórias do início de sua vida. Já no presente Faat Kiné está feliz por seus dois filhos terem terminado seus estudos do ensino médio e estarem se preparando para a universidade, por ter um trabalho estável em um posto de gasolina e por ter conseguido comprar uma casa para ela, seus filhos e sua mãe. Na festa de comemoração da formatura dos seus filhos o pai de cada um comparece, causando briga em torno de quem irá financiar os estudos universitário dos adolescentes. Ao final Faat Kiné se casa com Jean, um homem cristão que ao longo da história renegava a personagem por esta ser muçulmana.</p> |

3.2.11 Moolaadé

FIGURA XI – CAPA DO FILME MOOLAADÉ



Fonte: CINE ÁFRICA (2019)

FICHA TÉCNICA

Duração: 119 min

Ano de produção: 2004

Elenco: Maimouna Helene Diarra, Fatoumata Coulibaly, Salimata Traore, Dominique T. Zeida, Mah Compaore e Naky Savane.

Fotografia: Dominique Gentil.

Edição: Abdellatif Raiss Produção Filmi Domirev, Centre Cinematographique Marocian, Direction de la Cinematografie Nationale, Cinetelefilms, Films de la Terre Africains.

Som: Denis Guilhem.

Trilha sonora: Boncana Maiga.

País de origem: Senegal, França, Burquina Fasso, Camarões, Marrocos e Tunísia.

Idioma: Wolof.

Cor: Cor.

Gênero: Drama.

| SINOPSE |
|---|
| <p>A história ocorre na vila de Djerrisso, em Burkina Faso, onde a tradição de mutilação do clitóris das meninas como forma de purificação se mantém. O enredo inicia com a fuga de quatro meninas do ritual de purificação. Elas se abrigam na casa de Collé, uma das mulheres da vila que não havia permitido que sua filha Amsatou fosse mutilada. Essa purificação, simbolizada pelo ato de extirpar o clitóris das meninas, as transformam em mulheres para o matrimônio. Esse é um ritual que traz orgulho para as famílias, para os futuros maridos e para a comunidade. Devido aos seus posicionamentos Collé é levada para o centro da aldeia e chicoteada em público pelo marido. Sob os olhos de toda a aldeia ela apanha e simboliza a punição da mulher frente ao não acato as ordens dos anciões e do seu marido, que a todo custo querem que ela quebre o moolaadé, o pedido de proteção. No final as mulheres da vila tomam consciência da situação que vivenciam e se juntam para enfrentar os anciãos e as purificadoras (mulheres responsáveis em fazer o ritual) e colocam fim no ritual. Collé é aplaudida pelo seu marido que a olha com admiração.</p> |

QUADRO I – FILMES DE OUSMANE SEMBÈNE E TEMÁTICAS

| Filmes | Crítica ao sistema colonial | Crítica a burguesia africana | Imigração | Situação da mulher africana | Religiosidade |
|------------------------------|-----------------------------|------------------------------|-----------|-----------------------------|---------------|
| <i>Borom Sarret</i> (1963) | | | | | |
| <i>Niaye</i> (1964) | | | | | |
| <i>La noire de...</i> (1966) | | | | | |
| <i>Mandabi</i> (1968) | | | | | |
| <i>Emitai</i> (1971) | | | | | |
| <i>Xala</i> (1975) | | | | | |

| | | | | | |
|-----------------------------------|--|--|--|--|--|
| <i>Ceddo</i> (1977) | | | | | |
| <i>Camp de Thiaroye</i> (1987) | | | | | |
| <i>Guelwaar</i> (1992) | | | | | |
| <i>Faat Kinè</i> (2000) | | | | | |
| <i>Moolaadé</i> (2004) | | | | | |

Fonte: A autora (2019).

O quadro acima ajuda a visualizar melhor os principais temas tratados por Sembène em seus filmes, apesar de haver maior recorrência em relação a alguns, todos estão interligados. Diante da filmografia apresentada, aqui nos cabe esmiuçar um pouco mais a proposta estética inaugurada pelo cineasta e a sua nova forma de fazer e pensar o cinema.

A ancestralidade e a tradição são pontos centrais para se compreender a estética do Sembène. Em concordância com o historiador Victor Martins de Souza, que elaborou um debate sobre os aspectos políticos e estéticos utilizados por Sembène em suas obras²⁸, os valores locais e a observância da sua própria realidade, são o ponto de partida do senegalês para elaborar sua crítica e sua nova forma de fazer cinema, sem, contudo, perder de vista os desafios lançados pelo presente e o futuro.

É em seus dois primeiros curtas, *Borom Sarret* e *Niaye*, que Ousmane Sembène inaugurou várias das temáticas que viriam a ser tratadas em suas obras. De acordo com o quadro, o mais expressivo é sua *crítica a burguesia africana* que também se estende a sociedade capitalista. O pós-independência não garantiu iguais condições a todos os senegaleses, mas fez surgir uma classe dominante composta pelos próprios africanos que garantiam a continuidade da dominação, só que em outros formatos. Especificamente no Senegal a política dos assimilados fortaleceu o surgimento dessa nova classe, ao

²⁸ Na dissertação *A poética e a política no cinema de Glauber Rocha e Sembène Ousmane* do historiador Victor Martins de Souza, além de apresentar a estética utilizada por Sembène, ainda compara sua estética com a do cineasta brasileiro Glauber Rocha.

empoderar os africanos, aos moldes da cultura, política e formas de sociabilidade francesa.

Em *Borom* o alvo das críticas é a população das grandes cidades, como o Senegal, e em *Niaye* tem como objetivo observar como o sistema capitalista atua dentro das aldeias do interior, corrompendo tradições em benefícios individuais. Essa temática é observada enfaticamente também em *Mandabi* e *Xala*. *Borom Sarret* foi premiado na França em 1963, no *Tours International Festival*, e foi responsável em trazer ao cenário mundial o cinema africano (FICINE, 2017)

Em *Mandabi*, através do personagem principal Ibrahim, a burocracia e a corrupção são os principais temas do filme e são os maiores entraves para o protagonista conseguir retirar a ordem de pagamento. Ibrahim é enganado por um homem que promete ajuda-lo, mas que rouba todo o seu dinheiro. Nesse longa Sembène explora essas duas características da sociedade senegalesa para desenvolver sua crítica a burguesia africana e aos órgãos deste país. Nesse longa, além da crítica ser direcionada à burguesia, é também as classes mais baixas que se utiliza da corrupção e da mentira para enganar e conseguir algo e troca. Com *Mandabi* Ousmane Sembène conquistou o Prêmio Especial do Júri no Festival de Veneza em 1968 e em 1988 recebeu o mesmo prêmio por *Camp de Thiaroye*. (SOUZA, 2012)

Em *Xala* as críticas à burguesia africana que estava surgindo são mais diretas, a corrupção e o suborno são apresentados sem restrições. A condição da mulher africana também é desenvolvida nesse longo por Sembène, porém para endossar a primeira temática, pois isso fica nítidos através da personagem Oumi, segunda esposa de El Hadji, que tenta se ocidentalizar a todo custo.

Ousmane Sembène recebeu uma formação marxista através da sua participação do Partido Comunista Francês, como o próprio cineasta gosta de enfatizar. O mundo do trabalho (observado através das inúmeras profissões que Sembène desempenhou ao longo da vida) e a reflexão sobre a exploração econômica são centrais em seu pensamento e a forma de embate encontrada pelo cineasta foi produzir obras que entrasse em conflito com a ideologia das classes dominantes, no qual para ele estão concretizados nas figuras dos colonizadores e neocolonizadores (classe burguesa africana).

O uso que Sembène Ousmane faz da língua e da oralidade, enquanto veículos de reivindicações de uma autenticidade cultural, faz parte de um fazer social significativo que está enraizado à vida de um grupo, da sociedade senegalesa, do seu povo. Por estas vias, a obra de Sembène (tanto literária quanto cinematográfica) devem ser vista não apenas como expressão, mas também

enquanto criação, pois problematiza a subjetividade de sujeitos históricos a partir do ambiente no qual estão inseridos. (SOUZA, 2012, p. 88)

Historicamente a União Soviética possui a herança estética dos movimentos de vanguarda e como visto em sua trajetória, Sembène estudou cinema na URSS em 1962, e com isso se aproximou de algo que era muito discutido naquele contexto: a politização da arte. “Sem forma revolucionária, não há arte revolucionária” (Buriel, 2017, s\p), esse era o lema do poeta Vladimir Maiakóvski durante os anos posteriores à Revolução de 1917, no qual nos parece que Sembène se inspirou bastante, pois este defendia que seu cinema era polêmico, político e popular. De acordo com Souza (2012, p. 91)

O cinema de Sembene é político na medida em que seus filmes ajudam a pensar a realidade dos africanos politicamente, propondo inclusive, mudanças da África sem a perda da sua singularidade e espiritualidade. É igualmente polêmico, pois busca reabrir capítulos já fechados na sociedade, questionando valores tidos como cristalizados, como a própria crítica ao Islã que é feita em *Ceddo*, em que é possível se perguntar se de fato a religião de Alá seria uma tradição da África do Oeste? Ademais, o seu cinema é popular, pois uma das grandes preocupações de Sembene era dialogar com o povo.”.

Na concepção do Sembène o papel dos cineastas eram conceber bases sólidas para o povo refletir e por si próprios construir novas formas de governo, esse era o caminho para a revolução. Dessa forma, para Sembène “o artista é apenas um dos participantes neste processo” (SOUZA, 2012, p. 89).

O tema *imigração*, de acordo com o quadro é o menos recorrente, é tratado pelo cineasta em *La noire de...*, porém apresenta a temática de uma forma bem complexa a partir da personagem Diouana que desvela a continuidade da colonização, mesmo após a independência, porém em outras configurações. No filme a relação, que em solo africano era relativamente amistosa, entre Diouana e os patrões, ganha outros contornos em solo estrangeiros, revelando uma superioridade do ex-colono para com o ex-colonizado, que se intensifica nessa relação de patrão e empregado presentes no filme.

Mesmo que o longa retrate a realidade da sociedade senegalesa, através da história de uma jovem africana, refere-se também a um quadro mais amplo que envolve a sociedade africana em geral: o processo de imigração. A postura de Sembène, através da personagem da Diouana, é colocar em questão a condição dos imigrantes africanos no pós-independência e especificamente da mulher africana nesse contexto.

La noire de... foi bem recebido pela crítica da época e com esse longa o cineasta conquistou em 1966 na França o Prêmio *Jean Vigo*, em Cartago, o *Tanit de Ouro* e em

Dakar, o Prêmio de Melhor Realizador Africano no Festival de Artes Negras, da Jornada Cinematográfica de Catargo, primeiro festival de cinema da África. (SOUZA, 2012).

A *situação da mulher africana*, que é o primeiro tema mais recorrente nas obras de Sembène, são mais evidenciados em *Faat Kinè* e *Moolaadé*. O primeiro é um dos últimos filmes feitos pelo cineasta, a narrativa é ambientada em Dacar e mostra um país pós-colonial envolta com todas as suas contradições de pobreza, riqueza, tradição e modernidade. A protagonista que sustenta e cria seus dois filhos sozinha desvela outro papel que a mulher africana desenvolve nas sociedades contemporâneas.

Em *Moolaadé* a situação das mulheres é retratada no interior de suas relações cotidianas e de uma tradição praticada até os dias atuais, a *salindé* (ablação) e o *moolaadé* (proteção). O conflito entre modernidade e tradição também estão presentes na narrativa quando a protagonista Collé questiona a mutilação e sobretudo proíbe que sua filha passe pelo ritual, porém o último é posto enfaticamente em questionamento. Este longa ganhou o Prêmio *Um Certain Regard* em 2004 no festival de Cannes.

O terceiro tema mais recorrente, *crítica ao sistema colonial*, é evidenciado nos filmes *Emitai* e *Camp de Thiaroye*. No primeiro filme, essa crítica é observada pelas condições de tratamento das metrópoles dispensados as colônias, através das atrocidades e abusos no trato. No final do filme todos os homens são cruelmente fuzilados.

Aqui não há um conflito direto e aberto entre modernidade e tradição, pois os *dioulas*, os protagonistas do filme, não se mostram assimilados pelas políticas indigenistas e mantém a suas tradições a qualquer custo. Os *dioulas* era a etnia da qual pertencia o pai de Sembène, e ele conhecia muito bem o potencial de resistência deste grupo étnico.

Em *Camp de Thiaroye* a crítica ao sistema colonial é feita através do personagem Pays, um soldado senegalês que após muitos anos na guerra entrou em estado de choque e agora só se comunica gritando. Ele revela as consequências psicológicas que a guerra causou aos colonizados, isso porque muitos deles são recrutados a força, como observado no filme *Emitai*. E é exatamente isso que o filme mostra, como os soldados são recrutados contrários à sua vontade para participarem da guerra, pois Senegal ainda se encontrava sobre tutela da França.

O penúltimo tema mais tratado por Sembène é a *religiosidade* e são observados nos filmes *Ceddo* e *Guelwaar*. No primeiro, a crítica do cineasta não recai sobre o islamismo e o cristianismo, mas sobretudo qual o papel da religião no oeste africano,

como ela está sendo usada para oprimir e impor tradições e costumes contrários aos dos povos africanos.

A oralidade e a figura do griô estão presentes em quase todos os filmes de Sembène. Segundo Souza (2012, p. 82) isso tem explicação com o resgate das tradições no Senegal antes mesmo da colonização:

As mudanças pelas quais passaram o espaço que se conhece hoje como República do Senegal, nação independente desde 1960, foram muito narradas e cantadas pelos griôs, portadores da tradição oral, cujas narrativas são anteriores às primeiras fontes escritas da história do país, datadas em sua maioria do século X e elaboradas por viajantes árabes. Via tradições orais, os griôs transmitem as boas novas dos reinos, defendiam a honra do soberano e veiculavam mensagens cotidianas nos vilarejos.

Essa figura é ressaltada por Sembène, pois durante a colonização os griôs foram perdendo importância, por isso a recorrência em suas obras.

Em *Guelwaar* Sembène explora a relação entre muçulmanos e cristãos e as consequências que a ajuda humanitária exterior gerou no Senegal, que se tornou tão presente e que anula a capacidade do país de produzir qualquer coisa. O cineasta faz um paralelo entre a dependência e a prostituição. A filha do personagem morto, Sophie se prostitui na capital e um dos argumentos do longa, de acordo com Diawara (2007, p. 65) é “que até mesmo a prostituição é mais nobre do que receber ajuda internacional, porque a primeira implica em troca e ação, enquanto a segunda fomenta a dependência e passividade”.

De acordo com alguns estudiosos de cinema, especialmente de Ousmane Sembène e sua aproximação com referências fora da África, o Brasil foi um grande inspirador através do Cinema Novo Brasileiro com a figura de Glauber Rocha. Souza (2012, p.106) enfatiza essa aproximação através da afirmação de Antonacci: “Em seu movimento de imagens, enquadramento e estética [Sembène] dialogou especialmente com a filmografia de Glauber Rocha, que também produzia cinema baseado em tradições orais e matrizes afro-brasileiras”.

4. IDENTIDADE CULTURAL

“A questão crucial em torno dos estereótipos e distorções está relacionada ao fato de que grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação”.

Ella Shohat e Robert Stam (2006, p.38)

Como visto até o momento, os africanos tomam consciência do quanto são equivocadas as representações que estavam sendo submetidos. Diante das lutas pela libertação que estavam ocorrendo em vários níveis, o cinema africano surge como frente de libertação diante dessas representações estereotipadas organizadas pelo sistema colonial e, buscando assim, autonomia nos processos de se auto representar.

Questões referentes a identidade sempre estiveram presentes nas reflexões sobre cultura e representação e buscam muitas vezes romper as influências do pensamento colonial. Nesse capítulo o objetivo é suscitar um debate em torno das identidades nacionais e culturais. No primeiro momento abordaremos de que perspectiva teórica estamos utilizando o conceito de identidade, na sequência partiremos para a reflexão de como a cultura nacional opera como um sistema de representação.

4.1 Interrogando as identidades

A priori concordamos com Stuart Hall que os estudos sobre a questão da identidade são relevantes na teoria social. Esse teórico dos Estudos Culturais Ingleses afirma que as velhas identidades estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, que até então era visto como um sujeito unificado. Nesse sentido ocorreria uma crise a partir do duplo descentramento da identidade. (HALL, 2014).

A convicção que as identidades estão entrando em colapso é denominado por Hall (2014) como “crise de identidade” e se caracteriza principalmente como um duplo deslocamento, tanto do indivíduo de seu lugar de mundo social e cultural como de si mesmo. Isso é parte de um processo mais amplo de mudança, que “está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2014, p.7). O autor se refere ao conceito de deslocamento (ou descentramento) como algo

que desarticula as identidades estáveis do passado e que abre possibilidade de novas articulações, ou seja, a criação de novas identidades, a produção de novos sujeitos.

Segundo Hall a descentralização do sujeito ocorre da seguinte forma:

A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada, transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (...) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente. (2014, p.12).

Assim, as identidades são muito mais deslocadas e plurais e, menos fixa, essenciais ou permanentes. A mudança da concepção de sujeito é o foco para se pensar identidades e Hall (2014) situa três entendimentos desse sujeito em períodos históricos diferentes: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

O primeiro tem como foco a ideia que o indivíduo é centrado, unificado e sujeito-da-razão, ou seja, apresenta uma identidade núcleo que surgiria no seu nascimento, permanecendo essencialmente o mesmo até a sua morte. O sujeito sociológico reflete a complexidade do mundo moderno e que tem a identidade formada na interação entre o eu e a sociedade. Nessa compreensão o sujeito ainda mantém um núcleo ou uma essência interior denominada de eu real, porém sofre modificações com o contato constante com o mundo cultural exterior. Essa é a concepção sociológica clássica da identidade e tem como expoentes os interacionistas simbólicos. (HALL, 2014).

Essa concepção de sujeito sociológico equilibra o ambiente interno, nós mesmo, com o ambiente externo, a cultura, pois ao internalizarmos seus valores equilibramos nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no meio social e cultural. Literalmente, como menciona Hall (2014) a identidade costura o sujeito à estrutura, tornando ambos mais unificados.

O sujeito pós-moderno é o resultado das mudanças estruturais que vem ocorrendo, as bases culturais de gênero, classe e raça estão desagregadas e já não fornecem apoios sólidos para o reconhecimento do indivíduo e que garantem a sua localização do mundo social e cultural. O equilíbrio entre o meio interior e o meio exterior estão em colapso,

característica fortemente presente no sujeito sociológico. Nesse quadro, até o processo de identificação, no qual é projetado a nossa identidade cultural, se apresenta instável e provisória. (HALL, 2014).

4.2 Sistemas culturais de representação

A compreensão do que é ser inglês somente é entendida a partir da demonstração, via representação de como se vive o povo inglês na Inglaterra. É desse simples exemplo que se afirma que as identidades nacionais são formadas e transformadas a partir das representações, ou seja, são sistemas de representações culturais que determinam quais características terão as identidades nacionais em cada organização social. (HALL, 2014).

As representações atribuídas as culturas nacionais são compostas de símbolos, nessa direção, são os discursos, imagéticos ou textuais, que organizam as percepções de cada indivíduo e que, principalmente, dão sentido as ações, gerando um sentimento de identidade e lealdade, estruturando assim um sistema completo de representação cultural. (HALL, 2014).

Os discursos que organizam e dão sentido as ações, que geram as identificações e identidades, estão guardadas nas histórias que são disseminadas sobre a nação. A memória, nesse aspecto tem um papel importante, pois é ela que “conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, 2014, p. 31).

Bem como afirma Anderson Benedict (2008) as identidades nacionais são “comunidades imaginadas”, este conceito define que a nação nada mais é do que uma comunidade imaginada, e ao mesmo tempo limitada e soberana. Limitada por apresentar fronteiras, independentemente de sua extensão. Soberana porque pressupõem lidar com um pluralismo vivo e dinâmico. E finalmente imaginada porque todos os membros compartilham signos e símbolos comuns que os fazem se sentirem pertencentes a um mesmo espaço imaginado comum.

Edward Said em sua obra *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* mencionando a relação entre esses extremos, acrescenta que além das comunidades serem imaginadas, elas são materializadas através de “instituições, vocabulários, erudição, imagens, doutrinas, burocracias e estilos coloniais” (SAID, 2007).

Baseado na noção de discurso de Michel Foucault, a argumentação de Said (2007, p. 29) é que sem analisar o Orientalismo como um discurso “não se pode compreender a disciplina extremamente sistemática por meio da qual a cultura europeia foi capaz de

manejar – e até produzir – o oriente política, sociológica, militar, ideológica, científica [...]”.

O autor apresenta três definições para Orientalismo. O primeiro mais acadêmico, que conceitua Orientalismo como “quem ensina, escreve ou pesquisa sobre o Oriente – seja um antropólogo, um sociólogo, um historiador ou um filólogo – nos seus aspectos específicos ou gerais é um orientalista, e o que ele ou ela faz é Orientalismo” (SAID, 2007, p. 28). Outro conceito é mais geral, ou mais ou menos imaginativo, e “seria um estilo de pensamento baseado numa distinção ontológica e epistemológica feita entre o ‘Oriente’ e (na maior parte do tempo) o ‘Ocidente’”. O último é uma definição mais histórica e material:

Orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição autorizada a lidar com o Oriente – fazendo e corroborando afirmações ao seu respeito, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o: em suma, o Orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente. (SAID, p. 2007, p. 29).

Assim, o Orientalismo não é apenas uma fantasia europeia, mas teorias e práticas elaboradas e difundidas por muitas gerações com um grande aparato material, em suma, é um sistema de conhecimento sobre o Oriente.

As comunidades imaginadas compreendidas aqui, se aproxima mais das ideias defendidas por Anderson (2008), no qual a imaginação se iguala a ideia de criação, e menos da linha defendida pelo filósofo Ernest Gellner que identifica imaginadas como invenção, contrafacção e falsidade. A característica principal que diferencia e legitima as comunidades imaginadas não é pela oposição falsidade\autenticidade, mas as formas que são imaginadas e os recursos que lançam mão.

A ideia de “narrativa da nação” (HALL, 2014, p. 31) nos ajuda a compreender como as comunidades são imaginadas. Essas narrativas fornecem histórias, imagens, símbolos e rituais nacionais que representam as perdas e as conquistas, ou seja, todas experiências compartilhadas pela comunidade. As narrativas dão significado a existência dos indivíduos, conectando cada individualidade a um destino nacional que permanece para além do nascimento e morte dessas pessoas. (HALL, 2014)

Voltemos ao exemplo dos ingleses e da Inglaterra para melhor compreender esse dinamismo:

Desde a imagem de um verde e agradável terra inglesa, com seu doce e tranquilo interior, com seus chalés de treliças e jardins campestres – “a ilha coroadada” de Shakespeare – até as cerimônias públicas, o discurso da “inglesidade” [englisness] representa o que “a Inglaterra” é, dá sentido à

identidade de “ser inglês” e fixa a “Inglaterra” como um foco de identificação nos corações ingleses (e anglófilos). (HALL, 2014, p. 31-32).

É esse mecanismo de organizar discursos, produzir narrativas, oferecer sentido as ações individuais e gerar identificação e identidade que o sentimento de solidariedade vai sendo formando entre os indivíduos. Assim, as nações são modeladas, transformadas e adaptadas a partir do momento em que são imaginadas (ANDERSON, 2008).

Uma outra forma de imaginar comunidades é através da “ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade” (HALL, 2014, p. 32). Os elementos essenciais do caráter nacional são imutáveis, unificados e contínuos, apesar de todas as dificuldades e adversidades que sua história possa atravessar. Em outras palavras, a identidade nacional é primordial, está na raiz de todas organizações societárias.

A “invenção das tradições” é outra estratégia de imaginar comunidades. Essa tradição inventada significa “um conjunto de práticas, [...] de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado”. (HALL, 2014, p. 32). Essas tradições que muitas vezes parecem ser antigas e apresentam uma longa data, são muitas vezes criações recentes, como por exemplo, a pompa das manifestações cerimoniais públicas da monarquia britânica, que nos aparenta ser antigas, mas em sua forma moderna são produtos do final do século XIX e XX. (HALL, 2014).

O “mito fundacional ou de origem” compõe esse quadro narrativo, combinadas com as tradições inventadas, transformam as confusões e os desastres da história inteligíveis em comunidades organizadas. Essa desordem é causada aparentemente pela confusão entre o tempo real e o tempo místico, no qual se perde a própria localização da origem da nação. A maior contribuição do mito de origem é de “fornecer uma narrativa através da qual uma história alternativa ou uma contranarrativa, que precedem as rupturas da colonização, podem ser construídas. [...]. Novas nações são, então, fundadas sobre esses mitos” (HALL, 2014, p. 33).

Por fim, as identidades nacionais se baseiam enganosamente na ideia da existência de um “povo ou folk puro, original”, porém esse povo na realidade do desenvolvimento nacional são os que pouco ou nada tem influência no poder. (HALL, 2014, p. 33).

A questão da representação é um dos elementos chave para compreender as identidades nacionais e culturais, e a linguagem²⁹ é o principal sistema de representação em jogo. Através da linguagem fazemos uso de signos e símbolos para transmitir o que queremos ao outro, isso se denomina representação. Segundo Hall (2016, p. 18) “a linguagem é um dos ‘meios’ através do qual pensamentos, ideias e sentimento são representados numa cultura”. Assim, a representação pela linguagem é fundamental no processo no qual significados são produzidos.

Nós concebemos sentido a objetos, pessoas e eventos pela maneira como as representamos, é por essa atribuição de sentido que nos possibilita construir a noção da nossa própria identidade, de quem somos e de que grupo pertencemos. É pelo sentido e pela demarcação da diferença que estabelecemos e construímos nossa identidade. (HALL, 2016)

Sobre identidade e diferença Silva (2000, p. 74) trabalha a questão do multiculturalismo e defende a elaboração de uma teoria sobre a produção dessa dualidade. Na perspectiva do autor a identidade é autocontida e autossuficiente, com referência a si própria, ou seja, a identidade é aquilo que “sou”, como por exemplo, “sou brasileiro”. A diferença, que é aquilo que o outro é, como por exemplo, “ela é italiana”, assim como a identidade, também remete a si própria e é autoreferenciada.

Afirmar o que se é, esconde inúmeras possibilidades do que não se é, como por exemplo, “dizer que ‘ela é chinesa’ significa dizer que ‘ela não é argentina’, ‘ela não é japonesa’ etc., incluindo a afirmação de que ‘ela não é brasileira’, isto é, que ela não é o que sou” (SILVA, 2000, p. 75). Nessa lógica, a identidade depende da diferença e vice-versa, fica evidente, no entanto, o quanto a identidade e a diferença então em relação de estreita dependência, desmontando a ideia de autocontida, autossuficiente e autoreferenciada.

A identidade e a diferença são resultados de atos de criação linguística, ou seja, são social e culturalmente produzidas através da linguagem, logo estão sempre sujeitas a vetores de força: as relações de poder. Assim, elas não são simplesmente definidas, elas são impostas, são disputadas. (SILVA, 2000)

²⁹ O conceito de linguagem utilizada neste trabalho é bem amplo. Envolve “qualquer som, palavra, imagem ou objeto que funcionem como signos, que sejam capazes de carregar e expressar sentidos e que estejam organizados com outros em um sistema, são, sob esta ótica ‘uma linguagem’”. (HALL, 2016, p. 37)

Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. (SILVA, 2000, p. 81)

Diferenciar é apenas um dos mecanismos que produzem a identidade e a diferença, outros são os processos de incluir e excluir, demarcar fronteiras, de normatizar, de classificar, tendo este último o poder de hierarquizar. Segundo Silva (2000, p. 82) “Dividir e classificar significa, neste caso, também hierarquizar. Deter o privilégio de classificar significa também deter o privilégio de atribuir diferentes valores aos grupos assim classificados”.

Outro mecanismo de poder é a representação. A ideia de representação na história da filosofia ocidental apresentava duas dimensões: uma é a “representação externa, por meio de sistemas de signos como a pintura, por exemplo, ou a própria linguagem” e a outra “e a representação interna ou mental – a representação do ‘real’ na consciência”. (SILVA, p. 90, 2000)

Já na filosofia da diferença, no pós-estruturalismo, no qual um dos expoentes é Stuart Hall, a representação é entendida da seguinte forma:

[...] a representação é concebida unicamente em sua dimensão de significante, isto é, como sistema de signos, como pura marca material. A representação expressa-se por meio de uma pintura, de uma fotografia, de um filme, de um texto, de uma expressão oral. A representação oral não é, nessa concepção, nunca, representação mental ou interior. A representação é, aqui, sempre marca ou traço visível, exterior. (SILVA, 2000, p. 91).

Nessa linha pós-estruturalista a representação só tem significado quando lhe é atribuída um sentido e principalmente quando esta é exteriorizada, materializada. Como tal, “a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relação de poder” (SILVA, p. 91, 2000). Assim, a identidade e a diferença só têm sentido com a representação, assim entendida. Uma existe em relação a outra e apresentam sentido a partir dessa relação.

Importante ressaltar que a cultura é um espaço de conflito e de disputa e na relação entre produção, envio e recepção da mensagem a atenção deve se voltar ao público enquanto sujeitos construtores de sentido. Nessa direção, Hall (2013) critica o modelo linear padrão dos processos comunicacionais, que consiste em emissor, mensagem e receptor, no qual se foca nas mensagens e não apresenta uma concepção estruturada

desses diferentes momentos como complexas estruturas de relação. Ainda defende que estes são momentos distintos, porém interligados de produção, circulação, distribuição-consumo, reprodução, assim não aceita que essas etapas sejam similares. Diante disso o teórico detecta três posições de recepção ou decodificação:

1. O modo hegemônico, no qual a decodificação do receptor é equivalente à decodificação do emissor. Essa situação se verifica “quando um telespectador integra diretamente e sem restrição o sentido conotado de informações televisadas ou de um noticiário, por exemplo, e decodifica a mensagem em função do código de referência que serviu para codificá-lo”. De certa maneira, este caso corresponde ao postulado pela semiótica dos anos 1960, imaginando que os públicos englobem ou deglutem as mensagens tais como foram fabricadas (mas esta semiótica considera também que os públicos estão na expectativa de normas médias, de código imposto). Mesmo neste caso, porém, as mensagens não estão isentas de tensões e de contradições, pois a ideologia veiculada é o produto da rivalidade entre os dominantes mesmo e entre os dominantes e seus “agentes significantes”, as organizações mediáticas.
2. O modo negociado, modificando em parte as significações apreendidas. O receptor aceita a definição da realidade veiculada pela mensagem, mas adapta-la localmente, restringe-lhe o alcance, e até se opõe a ela parcialmente. Um operário pode aceitar argumentos dados às informações em favor de um congelamento dos salários, em nome do interesse nacional, mas decidir entrar em greve para defender o seu.
3. O modo oposicional, fazendo aparecer referências estranhas à decodificação para contrariá-la. Neste caso, o receptor opõe a ideologia à qual adere àquelas cujas conotações ele critica. Para retomar o exemplo dado por Hall relativo a um congelamento dos salários (marcado pelo contexto dos anos 1970), o telespectador substitui “interesse nacional” por “interesse de classe” no discurso mediático: “Ele destonaliza a mensagem no código preferido para retonalizá-lo num outro quadro de referência”. (p. 228-229).

Em síntese todos esses processos devem ser pensados separadamente e em conjunto, e em especial, considerar o receptor capacitado a administrar o conteúdo midiático que está recebendo, logo os sentidos são construídos e não algo que deve ser encontrado na mensagem.

É também através da representação que a identidade e a diferença se conectam aos sistemas de poder. Quem tem poder de representar tem o poder de definir as identidades e as diferenças. Silva (2000) encerra sua reflexão afirmando que pensar sobre identidades e diferenças requer questionar as representações, pois são estas que dão suporte e estruturam as identidades.

A representação se completa com o ato de identificar-se da pessoa representada, que se constitui no reconhecimento de si próprio de algo que se percebe exterior a si, em outra pessoa. De acordo com Oliveira, interpretado por Alakija identificação seria:

O uso que uma pessoa faz de termos raciais, nacional ou religioso para se identificar e, desse modo, relacionar-se aos outros. Assim, identificar-se etnicamente seria, na forma pura, o ato, por parte de pessoas ou grupos, de reconhecimento, em outros, de valores e ideias com componentes étnicos. Além de características físicas raciais como cor da pele, tipo de cabelo, etc., podem ser considerados elementos de identidade étnica ou componentes étnicos, traços culturais comportamentais comuns, como atitude, fala, sotaque, entonação e timbre da voz, ou mesmo práticas atribuídas a ancestrais e herdadas por ativismo. (2012, p. 120).

A simples identificação postas nos termos acima, como sentimento e percepções, não garantem ação. Munanga (2004), considerado um marco nos estudos sobre identidade contemporânea, defende uma identidade que gere atitudes e possibilidades de concretude através da ação política. Esse seriam o ciclo dos processos de representação.

5. NARRANDO A NAÇÃO

Neste capítulo iniciamos com uma breve reflexão das implicações das teorias fundamentalmente eurocêntricas aplicadas a realidades africanas e explicamos detalhadamente a metodologia utilizada nesta pesquisa. Na sequência justificamos a obra escolhida para análise e imediatamente entramos na análise do filme *Xala* (1975) com o objetivo de trazer uma descrição minuciosa deste filme. O último item é a articulação das interpretações fundamentadas nas teorias desenvolvidas ao longo desta pesquisa.

5.1 Perspectivas metodológicas

A simples importação para a África de métodos, teorias e ideias elaboradas no mundo ocidental e aplicados ao cinema africano possuem problemas epistemológicos. Não estamos afirmando que teorias culturais e cinematográficas de outras sociedades não possam ser aplicadas ao contexto africanos, mas elas devem ser pensadas com bastante cautela, como por exemplo, a sociologia africana proposta por Elisio Macamo (2002), um sociólogo moçambicano que não reivindica necessariamente uma ciência social fundamentalmente diferente, mas exigia uma maior sensibilidade na utilização de conceitos.

Isso porque as inúmeras teorias ocidentais não funcionam automaticamente quando aplicadas ao entendimento dos filmes africanos. Podemos pensar em um exemplo bastante significativo em África, a sua tradição oral. As culturas orais se expressam no mundo diferentes das culturas escritas, como afirma Tomaselli, Shepperson e Eke “as ontologias formadas pela oralidade ostentam que o mundo se compõe de forças interativas de dimensão e significação cosmológicas, e não de objetos concretos e seculares” (2014, p. 39)

Disso não podemos deduzir que uma sociologia das sociedades africanas, como defendida por Macamo (2002), seja definida a priori como essencialista, mas deve ser pensada “na medida em que analisa as transformações sociais que ocorrem naquilo que pode ser considerado um espaço e tempo africanos.” (2002, p. 7)

Desse ponto de vista vários teóricos procuraram pensar numa ciência não eurocêntrica, ao respeitar as tradições e dinâmicas culturais de África. Assim, se fazem necessárias a criação de outros e novos referenciais.

O objetivado nessa pesquisa não é reivindicar está ou aquela teoria como mais adequada, mas no caminho sugerido por Elisio Macamo, utilizar as proposições com cautela, considerando sempre as especificidades do continente negro.

Nesse quadro e, com o objetivo de fazer um exame mais acurado do filme proposto para análise, delimitamos seguir dois passos, expressos por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994) no livro *Ensaio sobre a Análise Filmica*. O primeiro consiste na descrição e o segundo na interpretação do objeto em análise.

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, [...] decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente 'a olho nu', pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto filmico para 'desconstruí-lo' e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15).

Após esse processo a análise tem como foco reconstruir e interpretar o objeto. “Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento”. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15).

Tendo isso em vista, primeiramente descreveremos em detalhes as principais cenas do filme em análise, com a utilização de algumas transcrições. Essas cenas foram escolhidas de acordo com as temáticas trabalhadas por Sembène, identificadas e elencadas no Quadro 1 e que, principalmente, nos auxiliará nos nossos apontamentos. Na sequência faremos a reconstrução-interpretação da obra. Utilizaremos imagens de algumas cenas (fotogramas) como recurso no decorrer da primeira parte do processo de análise (a descrição).

5.2 A Maldição

O objeto em análise é o filme *Xala* (1975) que em português significa maldição. A escolha se baseou no mapeamento da filmografia do cineasta realizado no capítulo 4, que apresentam os temas mais utilizados pelo cineasta, a crítica a burguesia africana e crítica à situação da mulher africana.

Este filme nos traz inúmeros elementos para refletir sobre as dinâmicas no continente africano no pós-independência. Nessa obra Sembène criticou aberta e

severamente as ambições e corrupção dos novos governantes do Senegal, diferentemente de suas outras obras no qual essas críticas eram menos explícitas, mas sempre presentes.

Observações frente a nova burguesia e a condição da mulher africana no pós-independência foi o dueto escolhido pelo cineasta para expor os processos neo-colonialista. Este último é trabalhado intensamente por Sembène em seus filmes, pois entende que "Não pode haver progresso na África se as mulheres não são levadas em conta" (SEMBÈNE, 2011, s/p). *Xala* é o resultado mais direto e objetivo da sua motivação popular que visa o cotidiano africano como fontes primárias em sua filmografia.

5.2.1 Descrição

O filme inicia com cenas de um grupo de homens africanos entrando na Câmara do Comércio e Indústria da cidade de Dacar. Ao deparar com outro grupo de homens brancos (todos de ternos), os africanos (todos com vestes tradicionais do Senegal) começam a retirar da sala bustos de gesso e levam até o lado de fora, no qual outro grupo de africanos estão dançando e comemorando. Retornam para dentro do prédio e na sequência expulsam os homens brancos da Câmara e imediatamente os africanos ocupam o lugar deles.

SEQUÊNCIA DE IMAGENS I – AFRICANOS EXPULSAM OS ESTRANGEIROS DA CÂMARA





Fonte: XALA (1975).

Essas cenas iniciais são acompanhadas das falas do narrador.

NARRADOR - Senhores ministros, senhores deputados, honoráveis colegas. Nunca antes um africano havia ocupado a presidência da Câmara. Devemos tomar o que nos corresponde, o que é nosso de direito. Devemos controlar nosso comércio, nossa indústria, nossa cultura, tomar nosso destino em nossas mãos. Devemos demonstrar que somos capazes tanto quanto as outras pessoas do mundo. Somos homens de negócio! Devemos ocupar todos os cargos de direção, incluindo os Bancos. Nossa marcha é irreversível, o sentido de nossa luta é pela verdadeira independência. O dia de hoje é um dia histórico. É uma vitória. Uma vitória de nosso povo. Esses são os filhos do povo, dirigindo o próprio povo, seguindo os interesses do povo. (XALA, 1975).

O enredo passa por um corte temporal e a cena seguinte é um senhor branco que manda o pelotão de guardas negros que o acompanha afastar a população que está na frente da Câmara. Na sequência os mesmos homens brancos que foram expulsos aparecem com malas e entram no prédio. Vão ao encontro do mesmo grupo de africanos que expulsaram, nas primeiras cenas, os homens brancos que governavam o Senegal. Porém, agora eles estão também vestindo ternos e enfatizando que o socialismo africano é o único caminho para a independência do país.

As malas, que estão cheias de Franco CFA³⁰, são entregues ao grupo de africanos que atualmente estão governando o país, eles pegam o dinheiro e sob aplausos o Sr. Presidente declara que a ação revolucionária deles não foi em vão e que o lugar ocupado por eles na Câmara de Comércio e Indústria foi declarado pelo guia e conselheiro oficialmente reconhecido. E a cena é encerrada com o Sr. Presidente informando sobre o casamento do ministro El Hadji Abdou Kader Beye com uma terceira esposa e enfatiza que a modernidade não deve fazer perde-los suas africanidades. Todos comemoram sobre aplausos e gritos de “Viva a africanidade! Viva!” (XALA, 1975).

³⁰ Moeda do Senegal.

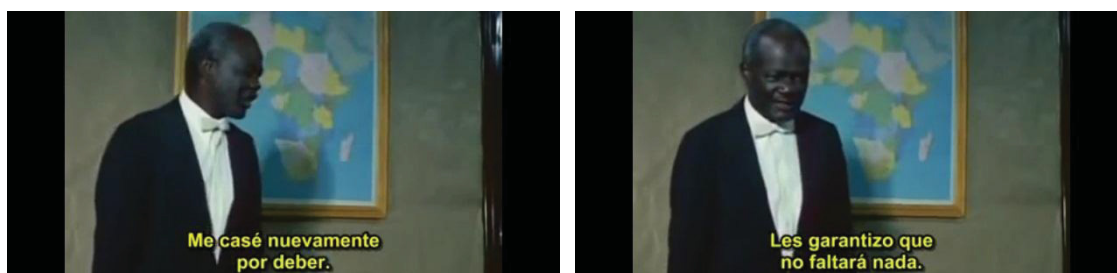
SEQUÊNCIA DE IMAGENS II – EXTRANGEIROS NEGOCIAM COM OS NOVOS DIRIGENTES DO PAÍS



Fonte: XALA (1975).

A palavra é passada ao El Hedji que convida a todos para o seu casamento, menciona que irá se casar por dever a tradição e que na comemoração não faltará nada. Todos se encaminham para a festa. Na cena seguinte aparece a mãe da terceira esposa de El Hedji, no local que será o casamento, mostrando a outras senhoras os presentes que sua filha ganhou (uma televisão, uma caixa com ouro e um carro). Essa primeira sequência de cenas é encerrada com imagens da cidade de Dacar, da população, dos prédios e do trânsito.

SEQUÊNCIA DE IMAGENS III – EL HADJI ANUNCIA SEU CASAMENTO





Fonte: XALA (1975).

Em seguida aparece a primeira esposa de El Hedji, Adja, em sua casa em um diálogo com sua filha Rama. A garota argumenta que não concorda com o casamento do pai com a terceira esposa, que nunca aceitaria que seu marido se casasse com outra mulher e aconselha a mãe, que também não aceita esse novo matrimônio, a separar de seu pai, já que a casa é dela. Porém, a mãe contra argumenta que foi o El Hedji que presenteou a casa a ela e frente as adversidades ela deveria ser paciente.

El Hedji entra na sala para buscar Adja para o seu casamento e é interpelado pela filha que menciona que todos os homens são porcos e que todos os polígamos são mentirosos. El Hedji dá um tapa em seu rosto e enfatiza que quem manda na casa é ele e que se ela está incomodada é para ir a outro lugar com a sua revolução. E encerra dizendo que foi homens como ele que expulsaram os colonizadores e libertaram o Senegal e que a poligamia é parte do patrimônio religioso.

SEQUÊNCIA DE IMAGENS IV – DIÁLOGO ENTRE RAMA, ADJA E EL HADJI SOBRE O CASAMENTO



Fonte: XALA (1975).

O protagonista chega acompanhado de sua primeira esposa na casa de sua segunda esposa Oumi para buscá-la para o casamento. A primeira esposa permanece no carro enquanto El Hedji desce para falar com Oumi. O diálogo que se segue entre os dois é sobre seu matrimônio com a terceira esposa. Oumi acusa Adja de ter encorajado El

Hedji a se casar de novo, só pelo fato dela ser mais jovem que ela e ter ciúmes de Oumi. Em seguida El Hedji, Adja e Oumi vão para o casamento

Já no casamento, as cenas iniciais são de dois ministros que conversam, um deles está preocupado com os negócios que andam mal. O outro se oferece para administrar sua empresa de turismo por um percentual de 15%. Eles firmam parceria e o dono do negócio oferece um cheque, e o futuro administrador recusa dizendo que não gosta de deixar rastro em suas parcerias e que prefere contar dinheiro vivo.

El Hedji chega na festa e se depara com alguns mendigos, ele joga algumas moedas a estes. Um guarda que está presente pega uma moeda para si, depois de espantar um menino que tentar pegar o dinheiro. As duas esposas do protagonista chegam e encontram a mãe da terceira esposa que agradece a presença das duas nessa data tão especial para a sua filha. Oumi diz que Adja é sua irmã mais velha e que a futura terceira esposa, que será sua irmã mais nova, será bem recebida e perceberá que Oumi não é ciumenta.

SEQUÊNCIA DE IMAGENS V – IDA AO CASAMENTO



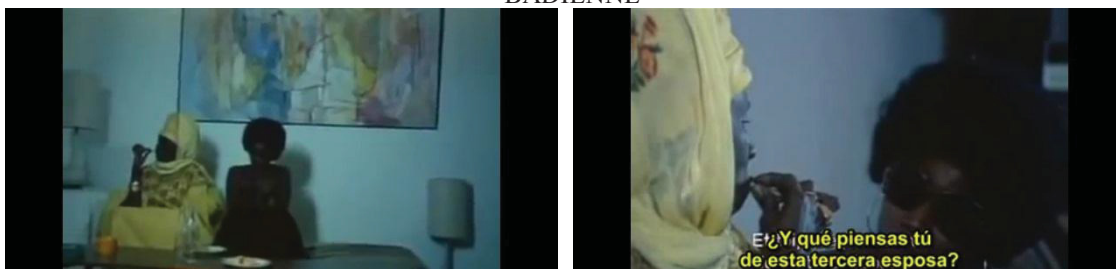


Fonte: XALA (1975).

Na sequência, em um diálogo entre as duas esposas de El Hedji, Oumi pergunta a Adja o que ela acha da terceira esposa do marido delas. Adja após tirar os óculos de sol de Oumi responde que ela gosta de fazer perguntas, menciona que ela não é ciumenta, pois esteve presente quando o esposo a tomou como segunda esposa e, que agora que ela tem uma co-esposa mais nova, deverá ter muita paciência.

A mãe da terceira esposa, que se chama Badienne, aconselha El Hedji a fazer um ritual antes da cerimônia, que consiste dele vestir um Kaftan, tirar as calças e sentar sobre o pilão com um bastão entre as pernas. No entanto, ele se recusa dizendo que não precisa passar por esse ridículo e menciona que isso é apenas uma crença. Badienne ainda insiste argumentando que é o costume e que sua filha é muito jovem para ter má sorte no casamento.

SEQUÊNCIA DE IMAGENS VI – DIÁLOGO ENTRE OUMI E ADJA E ENTRE EH HADJI E BADIENNE

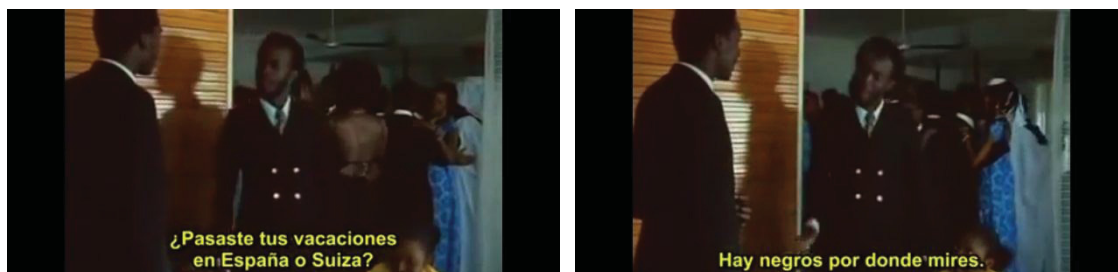




Fonte: XALA (1975).

Outras cenas escolhidas que acontecem durante o casamento são entre os convidados. Um deles questiona ao outro onde foi que passou suas férias, na Espanha ou na Suíça e a resposta é que ele não vai mais a Espanha porque tem negros em toda a parte. A negritude realmente viaja enfatiza outro convidado. Na sequência, dois homens e uma mulher conversam, eles a elogia e oferece como presente uma Mercedes e uma casa de *weekend*.

SEQUÊNCIA DE IMAGENS VII – CONVERSA ENTRE OS CONVIDADOS





Fonte: XALA (1975).

Na sequência El Hedji é orientado pelo Sr. Presidente e por outro ministro a tomar um remédio que o ajudará na sua noite com sua esposa. O protagonista recusa, afirmando que deu conta da sua primeira e da sua segunda esposas que eram virgens e, com certeza dará tudo certo com a sua terceira esposa igualmente virgem.

No final da festa El Hedji e sua recém esposa, N'gone, vão para o quarto acompanhados de sua mãe. Enquanto o marido se prepara no banheiro, Badienne dá os últimos conselhos a filha.

BADIENNE - N'gone, estou contente por você. Agradeço a Alá por responder nossas preces. Deverá se mostrar digna. Agora está casada, algo raro em nossos dias. Desejo-lhe muitas felicidades. Deve se lembrar que homens e mulheres não são iguais. O homem é quem manda. Deve sempre estar disposta. Não levante a voz. Seja submissa. (XALA, 1975).

A mãe avisa ao El Hedji que elas estão prontas e sai do quarto. Na manhã seguinte Badienne vai até o quarto do casal com uma galinha, e quando vai cortar o pescoço do animal para seu sangue escorrer em cima da cama é interrompida pela filha afirmando que não aconteceu nada e que é virgem ainda. A mãe surpresa interpela o marido da filha que menciona que não fez nada, que não pode fazê-lo. “Quer dizer que não pode ter uma ereção? Estou te entregando uma garota pura. E você se acovardou como um papel molhado. Levante-se e faça algo” (XALA, 1975) demanda Badienne ao El Hedji.

O protagonista sai da casa da terceira esposa e vai ao trabalho andando, seguido por seu motorista que está no carro. Essa cena é acompanhada pela narrativa na voz de Badienne que lembra que El Hedji deveria ter subido no pilão, menciona não confiar na primeira e segunda esposa dele e, devido a essa teimosia tudo isso aconteceu. O acusa de achar que é um europeu, mas não é exceção.

SEQUÊNCIA DE IMAGENS VIII – PRIMEIRA NOITE APÓS O CASAMENTO





Fonte: XALA (1975).

Esses quase 45 minutos de filme giram em torno do casamento do protagonista, a partir de agora o enredo se concentra na tentativa de El Hedji de se livrar do seu *xala*. Em seu estabelecimento comercial, local de comercialização de alimentos, El Hedji ordena que a secretária chame urgentemente o Sr. Presidente. Da chegada deste o protagonista informa que não teve ereção durante a noite e que a mãe de sua esposa o informou-o que tem um *xala*. Ao ser questionado pelo sr. Presidente quem seria responsável pelo ocorrido, El Hedji se levanta e vai na janela observar os inúmeros mendigos que estão próximos a sua loja. Volta e diz ao Sr. Presidente: “Não podemos nos livrar desse lixo? Essa não é nossa independência!” (XALA, 1975) na sequência o presidente faz uma ligação e pede uma patrulha e justifica o pedido: “é para se livrar do lixo humano que há. Os mendigos, sim. São algo muito ruim para o turismo”. (XALA, 1975).

Se volta ao El Hedji e afirma que está tudo certo e que espera que a patrulha leve os mendigos para bem longe. Retomam o diálogo inicial sobre o *xala* e o Sr. Presidente questiona se a culpa não é de uma de suas esposas. El Hedji diz que não, pois elas têm tudo que precisam e pede ajuda ao amigo.

SR. PRESIDENTE - El Hedji confio em você porque somos amigos há tempos. Isso é um segredo. Tenho um bom *marabuto*. Um muito bom! Se quiser podemos ir vê-lo. Só que cobra muito caro.

EL HEDJI - Que me importa o preço. Quero voltar a ser um homem!

SR PRESIDENTE - Me dê um minuto, me livrarei do meu conselheiro.
(XALA, 1975).

O sr. Presidente saí e dispensa o Dupont-Durand, seu conselheiro, um homem branco que estava do lado de fora do escritório.

SEQUÊNCIA DE IMAGENS IX – NO ESCRITÓRIO DE EL HEDJI





Fonte: XALA (1975).

As cenas seguintes são os mendigos que ficam perto do escritório do protagonista. Alguns apresentam graves deficiências físicas, com dificuldades de locomoção. Um grupo de dois homens e um menino se encontram sentados e um dos adultos toca um instrumento. O som desse instrumento compõe grande parte da trilha sonora do filme. Um vendedor de jornal (o único do país que está escrito na língua wolof, *El Kaddu*) oferece seu jornal a outro homem. Este afirma que gostaria de ler, porém foi assaltado e todo o dinheiro da sua aldeia que lhe foi entregue para comprar comida foi levado. Durante o diálogo aparece repentinamente alguns guarda, que o Sr. Presidente anteriormente chamou, e os coloca a força dentro de um camburão junto com os mendigos.

Após os guardas levarem todos aparece o mesmo homem que assaltou o dinheiro da aldeia do senhor que estava conversando com o jornaleiro. Ele entra em uma alfaiataria e compra um terno e um chapéu com o dinheiro roubado.

SEQUÊNCIA DE IMAGENS X - MENDIGOS





Fonte: XALA (1975).

As cenas se voltam para a casa da primeira esposa de El Hedji que entra no quarto de sua filha Rama para conversarem. Após falarem de todo o dinheiro gasto por El Hedji no casamento, Rama informa a sua mãe que seu pai tem uma *xala*.

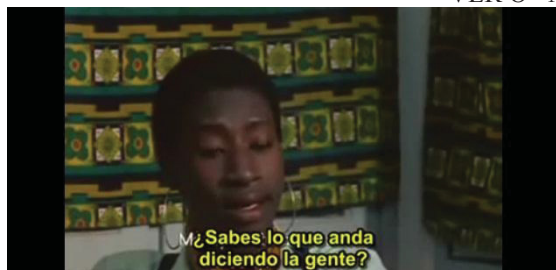
RAMA - Sabe o que as pessoas andam dizendo?
 ADJA - O que andam dizendo?
 RAMA - Que papai tem um *xala*.
 ADJA - O que espera que eu faça?
 RAMA - Mamãe você lançou o feitiço?
 ADAJA - Eu? Juro por Alá que não foi eu.
 RAMA - Fale com papai sobre isso.
 ADAJA - Rama não quero.
 RAMA - Quer que eu fale com ele?
 ADAJA - Você não tem pudor. Como poderia falar com seu pai sobre seu *xala*? Nunca vi uma garota com tão pouco pudor. (XALA, 1975).

El Hedji vai visitar o *marabuto*, o feiticeiro que o Sr. Presidente recomendou. Lá o *marabuto* lhe entrega uma garrafa com um líquido que o denomina de água sagrada. O protagonista tem que beber e lavar suas partes íntimas, além de carregar no braço e na cintura um cordão e, finalmente lhe entrega um objeto que deverá colocar na boca e engatinhar até sua esposa. Naquela mesma noite El Hedji realiza a tarefa, mas sem sucesso.

O motorista do protagonista, Modu, na tentativa de ajudar seu patrão o leva para ver outro *marabuto*. E já de antemão este informa ao El Hedji que vai curá-lo, pois um *xala* não é nada, porém o adverte que o que lhe é tirado pode ser devolvido. El Hedji paga o *marabuto* com um cheque, lhe informa que precisa ir ao banco para trocar o papel pelo dinheiro e vai embora. Chega na casa de sua terceira esposa, mas N'gone não quer recebe-

lo e diz estar indisposta. O protagonista vai para a casa da sua segunda esposa Oumi e eles passam a noite juntos.

SEQUÊNCIA DE IMAGENS XI – RAMA E ADJA CONVERSAM SOBRE O XALA E EL HEDJI VAI VER O MARABUTO





Fonte: XALA (1975).

Na cena a seguir o Sr. Presidente, que está em seu gabinete acompanhado por um ministro, um deputado e seu conselheiro, recebe um telefonema de uma autoridade, que é denominada de vossa excelência, mencionando que o banco lhe negou fornecer capital circulante por causa dos cheques sem fundo de El Hedji. O Sr. Presidente informa que recebeu uma notificação do diretor da Associação Nacional de Auxílio Alimentar sobre o ocorrido. A vossa excelência pede uma reunião com todos imediatamente. Os acompanhantes do Sr. Presidente se retiram da sala e dizem aguardar a convocação para a reunião geral.

SEQUÊNCIA DE IMAGENS XII – DIÁLOGO ENTRE O SR. PRESIDENTE E OS MINISTROS



Fonte: XALA (1975).

Rama vai até o escritório de seu pai para falar que sua mãe, Adja, está sofrendo pelo fato de seu marido não ir visitá-la. Durante a conversa El Hedji abre uma garrafa de água e oferece à filha dizendo que é importada. Rama recusa argumentando que não toma água importada. Seu pai retruca dizendo que é sua água preferida e que toma dois litros todos os dias. No decorrer do diálogo, El Hedji questiona o porquê a filha o responde em wolof quando ele lhe fala em francês. Ela lhe diz bom dia e sai do escritório.

SEQUÊNCIA DE IMAGENS XIII – DIÁLOGO ENTRE RAMA E EL HEDJI



Fonte: XALA (1975).

Ahmed que é um árabe que compra e revende as mercadorias de El Hedji chega no escritório, conversa com a secretária, pergunta sobre os motivos da falta de mercadoria e sobre o *xala* de seu patrão e ela afirma não saber de nada. Na sequência ele tenta ter um romance com ela, e argumenta que se ele tem duas esposas, ela que também é casada (com apenas um homem) pode ter dois maridos. Ela o chama de malicioso e ele se encaminha para o galpão da loja. Ao retornar encontra El Hedji e o questiona.

- | | |
|------------|--|
| AHMED - | O que está acontecendo? Não tem mercadoria. Feche seu negócio. |
| EL HEDJI - | Volte em alguns dias. Você me conhece. Importo diretamente da Europa, Itália, Luxemburgo, Bélgica, Inglaterra, Alemanha Ocidental. Lido com o mercado global. Até a água que tomo vem da Europa. |
| AHMED - | Preciso de arroz e tomates em abundância. |
| EL HEDJI - | Eu sei, pague-me um adiantado agora, o resto na entrega. |
| AHMED - | Nunca pago adiantado. Meu lema é “tome e me dê”. |
| EL HEDJI - | Não confia em mim? Eu até lhe vendi minha cota de arroz por debaixo dos panos. Pague-lhe em dinheiro. |
| AHMED - | Escutei que você tomou uma terceira esposa com esse dinheiro. |
| EL HEDJI - | Meu matrimonio não é assunto seu. Ahmed Fall, confie em mim. Empréstimo-me algum dinheiro para eu acertar meus assuntos. |
| AHMED - | Pra mim é sempre “tome e me dê”. (XALA, 1975). |

Durante a conversa um oficial chega e entrega uma convocatória urgente para El Hedji. Este se retira do escritório e vai ao encontro do Sr. Presidente que o convocou.

SEQUÊNCIA DE IMAGENS XIV – DIÁLOGO ENTRE EL HEDJI E O REVENDENDOR AHMED



Fonte: XALA (1975).

No escritório do Sr. Presidente, El Hedji questiona o porquê foi convocado para uma reunião extraordinária, e a resposta é que ele está prejudicando os seus colegas. O Sr. Presidente o aconselha a comparecer na reunião que será marcada, mas antes diz que é bom ele ir conversar com o diretor do banco, Cuz.

Ao chegar El Hedji diz que precisa de 500 mil francos de capital circulante para o seu projeto de expansão do bairro. Cuz responde dizendo que também tem um arquivo que diz respeito ao El Hedji e questiona o que ele fez com as 100 toneladas de arroz da Associação Nacional de Auxílio Alimentar e onde está o dinheiro. O protagonista o ignora e insiste que é para o amigo estudar sua proposta, pois quer implantar pontos de venda em todos os bairros e que ele é realmente hábil nos negócios e no comércio. Cuz argumenta que El Hedji está vivendo além de seus meios e termina dizendo que irá falar com seu chefe e que é para o amigo lhe telefonar mais tarde.

SEQUÊNCIA DE IMAGENS XV – CONSELHO DO SR. PRESIDENTE AO EL HEDJI



Fonte: XALA (1975).

El Hedji se retira e vai em direção a Câmara para a reunião que foi convocado com o Sr. Presidente, os ministros e deputados.

SR. PRESIDENTE - Bom dia honráveis colegas. Estamos todos presentes? Neste caso podemos começar. Recordo que a ordem do dia inclui apenas um ponto: o caso de El Hedji Abdou Kader Beye. Tem a palavra Kebe.

KEBE - Excelência, senhores deputados e honoráveis colegas. Devemos ser objetivos e ter coragem. El Hedji Abdou Kader Beye abusou de nossa honra de homens de negócios. Por sua causa nosso grupo recebe insultos há semanas: nos acusam de sermos feudais, negligentes, fraudulentos e incompetentes. O Banco nos nega crédito, capital circulante e descobertos. Não satisfeito em arrastar-nos à lama tem o descaramento de escrever cheques sem fundo. O que fez com as 100 toneladas de arroz? Vendeu-as! E o dinheiro? Tomou uma terceira esposa com ele. Exijo que seja expulso do nosso grupo e processado.

SR. PRESIDENTE - Alguém mais quer falar antes de passarmos a palavra para El Hedji? El Hedji tem a palavra.

EL HEDJI - Estimados colegas e amigos. Gostaria de saber por que se mostram tão surpresas pela minha conduta. Parece que sou a ovelha negra da família. De que sou acusado? De quê? Que somos nós? Patéticos garotos de recado, servos obedientes. Não redistribuímos mais do que sobras. Somos os caçatouros do mundo dos negócios.

KEBE - Protesto Sr. Presidente!

SR. PRESIDENTE - Acalmem-se cavalheiros. Somos homens de negócios, não esqueçamos, não somos bebês. Discutamos isso com dignidade.

KEBE - El Hedji a época da colônia terminou. Somos nós que governamos esse país. E você colabora conosco seu falastrão.

EL HEDJI - Sr. Presidente falarei em wolof.

KEBE - Moção de ordem Sr. Presidente.

SR. PRESIDENTE - Em Francês meu amigo. A língua oficial é o Francês.

KEBE - Racista! Sectário! Reacionário!

SR. PRESIDENTE - Ajamos civilizadamente senhores. Acalmem-se. El Hadji pode falar. Mas em Francês. Até os insultos tem que ser ditos na mais pura tradição francófona.

EL HEDJI - Obrigada Sr. Presidente. Cada um de nós é um porco. Foi o que disse, um porco. Provavelmente pior que isso. Todos estamos no mesmo barco. Todos demos cheques sem fundo. Estivemos no tráfico de arroz e durante a seca desviamos fundos destinados aos necessitados. O exército e até as forças de segurança estão em nossa folha de pagamento.

SR. PRESIDENTE - Calma cavalheiros, escutem.

EL HEDJI - Democracia, igualdade, justiça são palavras que somos baixos demais para conhecer. E aqui ante nós, esta mesma gente que me escuta, médicos feiticeiros que não sabem nada de negócios. Ousam gritar do alto dos prédios sobre uma justiça que todos nós praticamos.

[...]

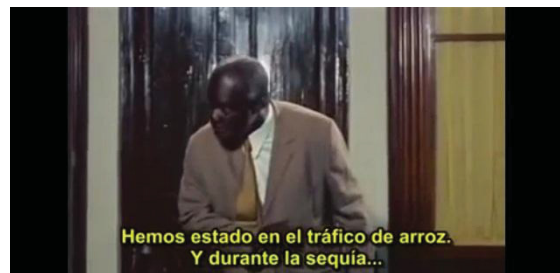
KEBE -

Admita que aqui existe a democracia. Falou com toda a liberdade, sem vergonha! (XALA, 1975).

Os presentes organizam uma votação e o Sr. Presidente pede para o conselheiro recolher os votos. El Hedji é expulso por votação majoritária e após sua saída entre o senhor Thieli, seu substituto.

SEQUÊNCIA DE IMAGENS XVI – REUNIÃO FINAL SOBRE EL HEDJI







Fonte: XALA (1975).

A segunda esposa de El Hedji, Oumi, o abandona e vai embora com seus filhos. A terceira esposa também o abandona. Seu comércio e todos os seus bens são embargados por pedido da Associação Nacional de Auxílio Alimentar. Devido ao cheque sem fundo dado ao *marabuto* que tirou seu *xala*, este o devolve o feitiço.

Seu motorista, Modu, é interpelado por Gorgi, um mendigo que vive nas redondezas do escritório de El Hedji. Aquele explica a este o que está acontecendo e Gorgi se oferece para tirar o *xala* de El Hedji, desde que ele faça exatamente o que o mendigo ordenar.

Gorgi e alguns mendigos se encaminham até a casa da primeira esposa de El Hedji, invadem a residência. El Hedji assustado questiona o que está ocorrendo. Gorgi diz se tratar de uma vingança e que é ele o responsável por seu *xala*, pois anos antes El Hedji falsificou seu nome e roubou toda a herança que era de Gorgi, o verdadeiro primogênito

da família Beye, e este foi enviado para a cadeia. Diz que se El Hedji quer se livrar do seu *xala*, este deve se despir para que todos cusпам nele. E assim o protagonista atende a ordem e se coloca sem camisa na frente de todos para que cusпам nele.

SEQUÊNCIA DE IMAGENS XVII – RETRATAÇÃO DE EL HEDJI





Fonte: XALA (1975).

5.2.2 Interpretação

A premissa inicial que conduz esse trabalho é de identificar e analisar as conexões que o cineasta senegalês Ousmane Sembène estabelece para representar as identidades nacionais e culturais do Senegal em sua filmografia.

Notamos que a narrativa em *Xala* é linear, o enredo é apresentado em sua totalidade e tem apenas um corte temporal no início, como mencionado na descrição. Características como sátira e ironia são utilizadas ao longo do filme.

Tomando como guia o mapeamento das temáticas realizadas, que em *Xala* se concentram na crítica a sociedade burguesa africana, a mais perceptível, e na situação da mulher africana, que se caracteriza como um segundo tema. Todos têm como contexto o pós-independência. Já nas primeiras sequências do filme, o narrador enfatiza a principal temática abordada. Inicialmente com a tomada do poder dos estrangeiros (brancos) pelos africanos (negros) através do uso da força, com a ocupação destes nos cargos de direção antes ocupados pelos estrangeiros e finalmente pela mudança do comportamento dos africanos.

Nesse início Ousmane Sembène explora a identidade nacional e cultural não necessariamente da sua construção, mas da sua desconstrução. Isso é observado sobretudo

pelo discurso, pelas vestimentas e o comportamento dos africanos antes e depois de assumirem a direção de Senegal. Antes as falas eram de um país verdadeiramente independente e de direitos aos africanos, vestiam roupas tradicionais e até usaram o recurso histórico para argumentar que antes nenhum africano tinha ocupado a presidência do país.

Devido ao corte temporal ser indeterminado e a impossibilidade de precisar a distância dos acontecimentos, se deduz que não tão tarde esse discurso assume outra configuração. Antes dessa virada discursiva o narrador nos induz a pensar que os nativos tomaram consciência da sua situação e agora organizaram uma ação política para reverter esse panorama de dominância dos africanos pelos estrangeiros. Esse quadro é rompido imediatamente, pois agora os africanos falam iguais aos estrangeiros, usam terno, andam com malas o tempo todo (aparentemente cheias de dinheiro) e devido a isso podemos considerar que se comportam em geral como estrangeiros.

Ao longo do filme podemos perceber inúmeras situações que pressupõe um certo individualismo, como o El Hedji usar o dinheiro público para promover seu casamento. Essa ação já foge da concepção de comunidade bastante enraizada nas sociedades africanas. A ideia não é definir um único significado de comunidades africanas, mas apontar que antes da colonização a organização societária e suas relações no continente eram radicalmente diferentes das organizações impostas depois do processo de colonização.

Os apontamentos feitos pelo cineasta a nova burguesia em ascensão na África e, especificamente no Senegal, é concretizada através da crítica a ocidentalização dos gostos e preferências dessa elite africana. O protagonista diz que gosta de água importada e que toma dois litros por dia. As vestimentas são as mais perceptíveis e, não somente através do personagem El Hedji, mas sobretudo de sua segunda esposa Oumi.

Esta personagem é a personificação da ocidentalização. Desde suas vestes, suas falas e seu comportamento revelam isso. Ela usa roupas à moda ocidental, modifica os cabelos naturalmente crespos para alisados, geralmente está de óculos escuros, anda com a cabeça descoberta (são muçulmanos), tem um comportamento nada submisso, inclusive afronta o marido em algumas situações, é determinada e decidida, pois se separa de El Hedji com o argumento de estar farta do matrimônio. Ela é materialista e adepta da cultura do consumo, pois a todo momento está exigindo dinheiro do marido. Oumi é uma personagem que concretiza a modernidade.

As outras esposas de El Hedji, e aqui entramos na segunda temática apontada nesse filme, se mostram mulheres submissas, mas com algumas diferenças, que podem ter como causa a questão geracional (a primeira esposa é mais velha que a terceira).

Adja, a primeira esposa, aparenta ter mais consciência de situação dela, enquanto mulher africana, do que a N'gone, a terceira esposa. Adja é cautelosa, não afronta o marido, porém conversa com ele como uma igual (levando em consideração a hierarquia de gênero), sempre está afirmando seus direitos enquanto primeira esposa, tem uma postura crítica em relação a poligamia, porém tem clareza que se abandonar o marido dificilmente, devido a nova configuração da sociedade senegalesa no pós-independência e pela sua idade, não conseguirá outro casamento. Ela transparece sabedoria e consciência da dominação de seu marido sobre ela, porém ao mesmo tempo se mantém submissa, pois atende a tudo o que ele determina. Ela é uma das personagens mais tradicionais do filme e contraria o que permeia o imaginário social sobre a situação inevitável de submissão das mulheres em África, pois é uma mulher que tradicionalmente usufrui de direito e liberdade.

N'gone, a mais jovem das esposas, pouco fala no filme, somente quando sua mãe pede para ela confirmar que não está disponível para seu marido, pois se encontra indisposta. Ela faz tudo o que a mãe ordena, inclusive a aconselha nunca levantar a voz e estar sempre de acordo com o marido. Isso só é quebrado, e por determinação de sua mãe, quando El Hadji é afetado pelo *xala* e não cumpre seu papel de marido.

Rama, a filha de El Hedji com Adja, é uma personagem central, através dela Sembène levanta uma das suas principais críticas a burguesia africana, a língua. Esta é um dos principais recursos utilizados pelos colonizadores no desmonte das identidades nacionais e culturais dos africanos e que se encontra presente no pós-independência.

O embate entre o pai, que só fala em francês, e a filha, que só fala em wolof fica evidente. O idioma é usado por El Hedji para demonstrar superioridade, enquanto Rama não o utiliza como sinônimo de resistência. A disputa da língua ocorre no campo do simbólico, porém se estende para todos os campos da sociedade, pois 80% da população senegalesa fala wolof, enquanto que apenas 30% é fluente em francês. O francês mesmo não sendo falado majoritariamente pela população domina os meios sociais, políticos e econômicos. (GOMES, 2013)

Dentro da narrativa curiosamente Rama é universitária e estuda línguas. Ela representa uma pessoa revolucionária que desafia a hierarquia de gênero, pois enquanto Adja sofre em silêncio a falta de El Hedji, Rama vai até o pai falar da situação de tristeza

da mãe. Ao mesmo tempo Rama valoriza a cultura africana, isso fica nítido nas suas vestes e comportamento. Esta personagem é a síntese ideal entre o modelo tradicional e o moderno, ela repudia qualquer identidade cultural e nacionalmente estrangeira imposta as sociedades africanas.

Nesse longa-metragem Sembène utilizou a ancestralidade e a tradição, como já evidenciados nas suas outras obras, como guia na realização do filme. A língua wolof é exaltada e rememorada por Rama. Com esse resgate, Sembène inaugura a língua como um instrumento de uma nova consciência política, segundo Souza (2012).

Sembène em seus filmes explora temáticas do cotidiano africano e em *Xala* a maldição e o feitiço estão presentes, como o próprio nome indica. O enredo que gira em torno da impotência sexual do protagonista muitas vezes se põe em contradição. Enquanto está tudo bem, ele se mostra um homem moderno a até anti-tradição, pois se recusa a fazer o ritual antes da cerimônia acusando de ser ridículo e supersticioso. Quando é afetado pelo *xala* os saberes tradicionais são acionados, pois vai ao encontro dos feiticeiros para se curar.

A corrupção e o neocolonialismo também são ponto de crítica à nova burguesia africana. Os africanos que assumiram o Câmara são apresentados como corruptos e incompetentes e revelam uma nova forma de dominação colonial ao se mostrarem admiradores do seu antigo tutor colonial. Isso é nítido pela figura do Sr. Presidente que mantém consigo onde quer que vá um conselheiro branco. Este conselheiro não possui falas ao longo do filme, a sua participação se dá através da sua presença.

O discurso revolucionário de “socialismo africano” de “africanidade” acionadas no início do filme, perdem o sentido quando chegam no poder. Muda-se os governantes, mas não a forma desonesta de governar.

As críticas do cineasta permeiam também algumas tradições do continente, como a poligamia. O que é colocado em questão não é o sistema poligâmico em si, mas o que ele se transformou no pós-independência. A poligamia que se constitui de um sistema matrimonial entre mais de duas pessoas, que tem suas variações na poliginia (um homem casado com mais de uma mulher) e na poliandria (uma mulher casada com mais de um homem) perdem nesse contexto sua fundamentação. O que antes se caracterizava como um meio de construção de famílias africanas com potência de produção e de afetividade, que no filme é evocado como um patrimônio religioso, no contexto atual é manifesto como satisfação individual de algum dos parceiros, geralmente os homens que se utilizam desse sistema para o deleite de seu próprio poder e ego.

El Hedji é um personagem que nos desperta ao mesmo tempo repúdio e identificação. Ele se mostra alienado, colonizado e ocidentalizado, não se caracteriza como um vilão, pois ele não é necessariamente um personagem mau. Nesse filme Sembène retratou explicitamente a política assimilacionista desenvolvida pela França através do protagonista. Nas cenas finais El Hedji demonstra consciência real do papel que desenvolve como administrador do país e chama atenção dos outros colegas que se manifestam em desacordo. Enfatiza que a tarefa deles, dos governantes, é redistribuir migalhas que é dispensada a África e não passam de simples servos dos países desenvolvidos.

O protagonista reconhece que é corrupto, menciona o desvio de recursos destinados aos necessitados, que é de responsabilidade de todos e conclui que o dinheiro também comprou o exército e a guarda nacional. El Hedji além de fazer críticas ao sistema vigente no Senegal pós-independência, faz também uma autocrítica.

Na última cena o personagem é envolvido em um momento catártico, pois precisa que todos aqueles que ele afetou cuscam nele para que resgate pelos menos a sua virilidade, visto que já perdeu seus bens materiais, sua honra e sua dignidade.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Já de imediato, nas nossas considerações finais, começaremos resgatando as hipóteses iniciais desta pesquisa. A principal é que o cinema feito por Ousmane Sembène se concretiza como um caminho na representação e (re)construção de uma identidade nacional e cultural positivada do Senegal, e em extensão, da África. Esse processo ocorreria pelo deslocamento do conhecimento europeu e da práxis cinematográfica do seu centro hegemônico dando espaço para o conhecimento africano e práxis cinematográfica africana.

Sem sombra de dúvidas Ousmane Sembène inova em sua forma de fazer cinema, tanto o que envolve uma nova narrativa e seu conteúdo sobre África, bem como o formato de seu cinema. Essa cinematografia se destaca por justamente trazer ao centro temáticas sobre África o que antes era confinado as margens, mas ele realmente inova quando resgata os interesses, valores e perspectivas africanas.

Sembène não nega os conhecimentos técnicos adquiridos durante sua formação enquanto cineasta, mas os põem em diálogo com as realidades africanas, quando elege a ancestralidade e a tradição africanas como pedra angular para fazer o seu cinema, é dessa forma que o cineasta realiza a conexão entre as identidades nacionais culturais africanas e a representação destas, através de uma práxis cinematográfica que podemos denominar de *semeniana*.

Se antes o cinema feito sobre África ficava restrito a produções estrangeiras e consequentemente com representações estereotipadas, exóticas e distorcidas do continente, em 1960, na origem do cinema africano, as dificuldades eram outras. O colonialismo de outrora se faz presente na atualidade através da nova relação que se estabeleceu entre o continente negro e suas ex-metrópoles, especificamente a França.

Diante dos obstáculos a questão do financiamento é a mais evidente e a mais complexa. Se de um lado a França disponibilizava recursos aos cineastas africanos, por outro eles tinham que atender critérios específicos para essa concessão. Um deles é em relação a críticas feitas ao sistema colonial que deveriam ser banidas ou pelo menos minimizadas nessa cinematografia que estava surgindo. Vários elementos entram nas negociações, inclusive a liberdade de se representarem (auto representarem) a subjetividade dos povos africanos. A este processo, um dos primeiros cineastas africanos Ousmane Sembène, também estava submetido.

Apesar desse cineasta ter uma certa particularidade, pois conseguiu se auto financiar em alguns filmes, ele também estava imerso nessa ambiguidade de autonomia versus restrições, e isso se faz presente em suas obras. Essa dinâmica que é envolta nas relações de poder, as identidades culturais e nacionais também são negociadas.

Ousmane Sembène não apenas modificou as narrativas que vinham sendo produzidas sobre a África, mas se dedicou a sua própria forma de contar sua história. O uso de não profissionais na maioria dos seus filmes, que não diz respeito apenas aos baixos orçamentos disponíveis, mas sobretudo revela outra concepção e relação com a práxis cinematográfica. A utilização da língua nativa também é traço forte e permanente em sua filmografia, presente nitidamente no filme em análise, quando do embate entre Rama que só fala em wolof e El Hadji que só fala em francês.

O tempo e espaço observados em sua obra também despontam que este tem outro formato e extensão. Com as sequências longas e lentas Sembène entra no ritmo das sociedades africanas interioranas, principalmente nos filmes que são ambientados nas aldeias.

No processo de mapeamento da sua obra e nas análises do filme *Xala* fica evidente a tentativa do cineasta em representar grupos sociais distintos, bem como o retrato de situações cotidianas das sociedades africanas, isso com o intuito de representar experiências coletivas já compartilhados pelo seu público alvo, gerando identificações mais precisas e satisfatórias. Ciente disso, Sembène compreende seu telespectador como agentes decodificadores de suas mensagens, não meros receptáculos de informações.

Na trajetória do cineasta, a concepção de filmes com funcionalidade social é marcada. Como mencionado, algumas obras de Sembène não foram apoiados pela França, como através do não financiamento, do controle na distribuição e do corte em partes dos filmes. Em relação a esse último o cineasta criou estratégias bastante originais. Durante a exibição Sembène distribuía panfletos contendo as partes que faltava do filme, bem como explica os motivos dos cortes e propunha um diálogo com os telespectadores. Isso possibilitava aos receptadores terem dimensão da totalidade da produção do filme e assim manterem conscientes de todos os aspectos políticos que enviam as produções cinematográficas africanas. Essa era uma prática que caracterizada bastante o cinema de Sembène, o colocando em diálogo direto com seu público.

Ao proporcionar outras histórias em torno da África, Ousmane Sembène cria o mito fundacional do continente negro, ao criar contranarrativas, frente ao que era produzido pelo ocidente. O cinema de Sembène não reflete e nem registra a realidade, e

sim constrói e re-apresenta a realidade a partir de códigos, ideologias e convenções inseridos em uma atmosfera cheias de contradições.

O cinema africano só pode ser compreendido na sua relação com o sistema colonialista e na sua função anticolonialista. Novas fronteiras, novas formas políticas, novas enfoques culturais, estratégias econômicas, novos intelectuais estão mudando o modo de ver a antiga África.

7. REFERÊNCIAS

ALAKIJA, Ana. **Mídia e identidade negra**. In Mídia e Racismo. Roberto Carlos da Silva Borges e Rosane Borges (orgs.). Coleção Negras e Negros: pesquisas e debates. Brasília, 2012.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, Joel Zito. **África, Cinema**: um olhar contemporâneo. Leonardo Luiz Ferreira (Org.). 1ª Edição, junho de 2015.

ARMES, Roy. O Cinema africano ao norte e ao sul do Saara. In: **Cinema no mundo: indústria, política e mercado - África**. Alessandra Meleiros (org.). São Paulo: Escrituras Editora, 2007. (Coleção Cinema no mundo; v. 1).

_____. O Cinema Africano: uma tentativa de definição. In: **África: um continente no cinema**. Carolin Overhoff Ferreira (org.). São Paulo: Editora Unifesp, 2014.

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, n. 11. Brasília, maio-agosto de 2003.

BAH, Abdoulaye. O Massacre de Thiaroye: um episódio vergonhoso do período colonial francês na África. 2017. Disponível em: <<https://pt.globalvoices.org/2017/07/03/o-massacre-de-thiaroye-um-episodio-vergonhoso-do-periodo-colonial-frances-na-africa/>>. Acessado em: 10 de dez. 2018.

BAMBA, Mahomed. O(s) Cinema(s) Africano(s): no plural e no singular. In: **Cinema Mundial Contemporâneo**. BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. Campinas: Papirus, 2008.

BARBOSA, Muryatan Santana. **Pan-africanismo e teoria social**: uma herança crítica. Revista África, São Paulo, p. 135 - 155, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/afrika/article/view/115352>>. Acessado em: 3 jul. 2018.

BOUGHEDIR, Ferid. O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. In: **Cinema no mundo: indústria, política e mercado – África**. Alessandra Meleiros (org.). São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

BURIL, Barbara. **Arte: da vanguarda ao realismo socialista**. Ed. 197. Maio de 2017. Disponível em: < <http://www.revistacontinente.com.br/edicoes/197/arte--da-vanguarda-ao-realismo-socialista>>. Acessado em: 1 set. 2019.

CHRISTIAN, Mark. Conexão da Diáspora Africana: uma resposta aos críticos da afrocentricidade. In: **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. Elisa Larkin Nascimento. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 147 – 165.

DIAWARA, Manthia. A iconografia do cinema da África ocidental. In: **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África**. Alessandra meleiros (org.). São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

FANON, Frantz. **Os Condenados da terra**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FICINE. **Um confronto histórico entre Jean Rouch e Ousmane Sembène em 1965: vocês nos olham como se fôssemos insetos**. Jan. 2017. Disponível em: < <http://ficine.org/um-confronto-historico-entre-jean-rouch-e-ousmane-sembene-em-1965-voces-nos-olham-como-se-fossemos-insetos/>>. Acessado em: Set. 2019

FINCH, Charles S. III; NASCIMENTO, Elisa Larkin. Abordagem afrocentrada, história e evolução. In: **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. Elisa Larkin Nascimento (org.). São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 37-69.

GADJIGO, Samba. Ousmane Sembène – The Making of a Militant Artist. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2010.

GOMES, Fábio Florenço. **Pan-africanismo, historiografia e educação: experiências em Cabo Verde e no Brasil**. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

GOMES, Thiago de Castro Machado. Cinema e colonialismo na África: considerações sobre o cinema comercial Francês e o cinema Estatal Britânico na África colonial. 2015. 10^o Interprogramas de Mestrado em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero. Disponível em: < <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2015/01/Tiago-Gomes-UFF.pdf>>. Acessado em: 12 de nov. 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

_____. **Cultura e representação**. Arthur Ituassu (org.). Tradução de Daniel Mi8randa e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

_____. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (org.). Tradução de Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

JÚNIOR, David Marinho de Lima. **Descolonizando as mentes**: Ousmane Sembène e a proposta de um cinema africano na década de 1960. 2014. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

_____. Ousmane Sembène: um cineasta contra o colonialismo e as elites africanas. In: **Cultura e mobilização**: reflexões a partir do I Congresso Internacional de Escritores e Artistas Negros. Raissa Brescia dos Reis e Taciana Almeida (Org.). Rio de Janeiro: Synergia Editora, 2016.

MAGNO, Maria Inês Carlos; CORREIO, Celia Cristina Torres. A Negra de...e Moolaadé: que África e teóricas as lentes de Sembène Ousmane nos revela? Revista Comunicação e Educação. Ano XXI. Número 2. Jul\Dez, 2016.

MACAMO, Elisio. A Constituição duma Sociologia das Sociedades Africanas. Estudos Moçambicanos. Alemanha, nº 19, 2002, p. 5-26.

M'BOKOLO, Elikia. **África Negra**: história e civilização. Tradução de Manuel Resende. Salvador: EDUFA, São Paulo: casa das áfricas, 2011.

MEMMI, Alberto. **Retrato do Colonizado precedido do Retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MENEZES, Paulo. **Sociologia e Cinema**: aproximações teórico-metodológicas. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF v. 12 n. 2 jul. a dez. 2017.

NASCIMENTO, Saymon. **Sembène, o pai do cinema africano**. Disponível em:< <http://www.redeangola.info/especiais/sembene-o-pai-do-cinema-africano/>>. Acessado em: 05 de abril de 2018.

MEYER, Charlotte. **Les naissances du cinéma francophone subsaharien**: les regards croisés de Jean Rouch et Ousmane Sembène. Université Du Québec, 2004.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. Marcos Garvey. **Geledés**: instituto da mulher negra. 2009. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/marcus-garvey/>>. Acessado em: 18 de nov. 2018

NASCIMENTO, Elisa Larkin. Introdução. In: **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 27-32.

NASCIMENTO, Jonas Alexandre. **Pode o subalterno filmar?: a poética política dos filmes La noire de... e Soleil ô** / Jonas Alexandre do Nascimento. – Recife: O autor, 2015. 150 f.: il. ; 30 cm. Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-graduação em Sociologia, 2015.

OLIVEIRA, Janaina. **Descolonizando as telas**: o FESPAO e os primeiros tempos no cinema africano. Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade (Odeere) – UESB. Ano 1, número 1, volume 1, Janeiro – Junho de 2016.

PARKINSON, Justin. **Sarah Baartman**: a chocante história da africana que virou atração de circo. BBC News Magazine. 2016. Disponível em: < https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160110_mulher_circo_africa_lab>. Acessado em: 19 de nov. 2018.

ROSENSTEIN, Johannes. **Uma Breve História do Cinema Africano**: Relato de Viagem. In. África: um continente no cinema. FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). São Paulo: Editora Unifesp, 2014.

ROSSO, Diulia Dorneles; SCHUTZ, Nathaly Xavier. **Relação França – França Francófona no Período Póscolonial**: estudo de caso da República Centro Africana. Anais do 8º Salão Internacional de Ensino, Pesquisa e Extensão – Universidade Federal do Pampa. Disponível em: < <http://seer.unipampa.edu.br/index.php/siepe/article/view/18042/6870>>. Acessado em: 02 de abril de 2018.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **A produção social da identidade e da diferença**. In Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. Editora Vozes, Petrópolis, 2000.

SEMBÈNE, Ousmane. **Ousmane Sembène Ceddo**. Cine África. Mar. 2011. Disponível em:<<http://cine-africa.blogspot.com/2011/03/ousmane-sembene-ceddo-1977.html>>. Acessado em: 11 mar. 2019. Entrevista.

SHAKA, Femi Okiremuete. **Colonial And Post-colonial African Cinema - A Theoretical and Critical Analysis of Discursive Practices**. University of Warwick, 1994.

SOUZA, Nelson Rosário de. **Repensando a mídia e a cultura: novos olhares sociológicos**. In: Ribeiro, Regiane (Org.). Jovens, consumo e convergência midiática. Curitiba: Ed. UFPR, 2017.

SOUZA, Victor Martins. **Diálogo em imagens e imagens em diálogos: Um estudo dos projetos estéticos de Glauber Rocha e Sembène Ousmane**. Revista Brasileira do Caribe, vol. XI, núm. 21, julio-diciembre, 2010, pp. 103-128. Universidade Federal de Goiás Goiânia, Brasil.

THIONG'O, Ngugi Wa. A Descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África**. Alessandra Meleiros (org.). São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

TOMASELL, Keyan; SHEPPERSON, Arnold; EKE, Maureen. A Oralidade no Cinema Africano: considerações, representações e relativismo. In: **África: um continente no cinema**. Carolin Overhoff Ferreira (org.). São Paulo: Editora Unifesp, 2014.

UKADIKE, Nwachukwu Frank. **Black African Cinema**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994.

UNITED NATION. **Mapa grande Senegal**. Jan. 2004. Disponível em:<<https://www.joaoleitao.com/viagens/2008/03/21/mapas-senegal/>>. Acessado em: 11 mar. 2019.

W.E.B DU BOIS. **Geledés: instituto da mulher negra**. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/w-e-b-du-bois/>>. 2009. Acessado em: 18 de nov. 2018.

8. FILMOGRAFIA

BOROM SARRET. Direção: Ousmane Sembène. Senegal: Filmi Domirev e Les Actualités Françaises, 1963. 1 filme (19 min), sonoro, legenda, P&B, 16 mm.

CAMP DE THIAROYE. Direção: Ousmane Sembène. Senegal: Filmi Domirev, SNCP, SATPEC, ENAPROC e Filmi Kajoor, 1987. 1 filme (147 min), sonoro, legenda, color., 35 mm.

CEDDO. Direção: Ousmane Sembène. Senegal: Filmi Domirev, 1977. 1 filmes (120 min), sonoro, legenda, color., 35 mm.

EMITAI. Direção: Ousmane Sembène. Senegal: Filmi Domirev, 1971. 1 filmes (103 min), sonoro, legenda, color., 35 mm.

FAAT KINÈ. Direção: Ousmane Sembène. Senegal: Filmi Domirev, Agence de la Francophonie, Canal + Horizon, 2000. 1 filmes (120 min), sonoro, color., 35 mm.

GUELWAAR. Direção: Ousmane Sembène. Senegal: Filmi Domirev, Galatée Films, FR 3 Film Production, Channel Four, WDR, 1992. 1 filmes (115 min), sonoro, color., 35 mm.

LA NOIRE DE.... Direção: Ousmane Sembène. Senegal: Filmi Domirev e Les Actualités Françaises, 1966. 1 filmes (65 min), sonoro, legenda, P&B, 35 mm.

MANDABI. Direção: Ousmane Sembène. Senegal: Filmi Domirev e Comptoir français du film, 1968. 1 filmes (90 min), sonoro, legenda, color., 35 mm.

MOOLAADÉ. Direção: Ousmane Sembène. Senegal, França, Burkina Fasso, Camarões, Marrocos, Tunísia: Filmi Domirev, Centre Cinematographique Marocain, Direction de la Cinematographie Nationale, Cinetelefilms, Films de la Terre Africains, 2004. 1 filmes (119 min), sonoro, legenda, color., 35 mm.

NIAYE. Direção: Ousmane Sembène. Senegal: Filmi Domirev e Les Actualités Françaises, 1964. 1 filme (35 min), sonoro, legenda, P&B, 35 mm.

XALA. Direção: Ousmane Sembène. Senegal: Filmi Domirev e SNCP, 1975. 1 filmes (123 min), sonoro, legenda, color., 35 mm.